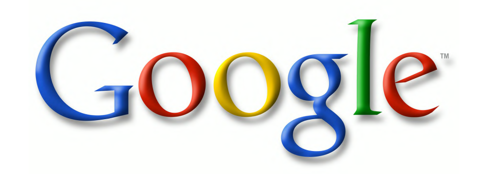
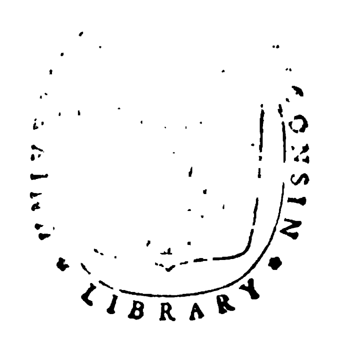








HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME VIII

Typographie Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ

MUSÉE SECRET

PARIS

—

M DCCC LXXII

8

MUSÉE SECRET.

INTRODUCTION.

Il y a dans l'histoire de tous les peuples anciens une partie peu connue, quoique fort importante : c'est celle qui concerne leurs usages et leurs mœurs. Ensuite, cette partie elle-même renferme une subdivision plus mystérieuse encore et non moins digne d'intérêt : c'est l'exposé des rapports réguliers ou irréguliers, légitimes ou illégitimes, des deux sexes entre eux. Là se trouve le sens et comme la clef des événements les plus graves et les plus obscurs : ce sont, pour ainsi dire, les articles secrets d'un traité, qui à eux seuls en constituent bien souvent tout l'esprit.

Or, au défaut des livres, les lacunes historiques se rétablissent par les monuments : les institutions sont expliquées par les édifices publics; les usages privés, par la demeure du citoyen; et les mœurs, les habitudes érotiques, si l'on peut s'exprimer ainsi, par les appartements

les plus secrets de cette demeure, par les statues, peintures, vases et ustensiles de toute espèce, qui ont quelque rapport à ces habitudes.

Les monuments de cette classe, que l'on pourrait appeler « Monuments pornographiques, » ne sont point de nature à être exposés à tous les yeux; mais ils intéressent au plus haut degré l'historien, l'homme de lettres, l'artiste, le philosophe, et même l'homme religieux.

Ils établissent la juste valeur de ces accusations que les écrivains satiriques ont toujours jetées à la face de leur siècle, et sous le poids desquelles les partis, les sectes politiques et religieuses, ont tenté de s'écraser tour à tour. Toute époque, toute magistrature, toute caste, a eu sa corruption et sa souillure; mais quelle a été la tendance du mal et son degré précis, voilà ce que les monuments peuvent seuls nous apprendre. Ce sont comme des contrôles et des commentaires indestructibles de l'histoire. Cette grande controverse qui s'est élevée sur l'impartialité de Tacite et la réalité des vices attribués aux maîtres de l'empire, cette controverse ne peut être définitivement tranchée que par l'étude des richesses contenues dans les musées secrets : il est vrai que ces monuments, en nous révélant que le genre humain a été réellement gouverné par des monstres, nous font voir aussi qu'à cette époque le genre humain était digne de ses maîtres.

Le moraliste le plus zélé, pour peu qu'il fût poëte en même temps, si on lui donnait le pouvoir d'anéantir,

par un seul effort de sa pensée, les productions licencieuses que nous ont léguées les anciens, oserait-il prononcer l'infaillible anathème, et mutiler Aristophane, Anacréon, Théocrite, Horace, Plaute, Ovide, Tibulle, Catulle, Juvénal, Martial et Pétrone? Eh bien! j'ose le dire, ce ne serait pas un moindre sacrilége que de souhaiter l'anéantissement des collections pornographiques ou d'en blâmer la publication, puisque ces collections complètent et expliquent tous ces écrivains.

Bien plus, ces monuments suppléent en quelque sorte aux poëmes ou aux traités licencieux qui ne sont point parvenus jusqu'à nous. Non-seulement ils nous rendent les livres d'Astyanasse, de Cyréné, de Philœnis (1) et d'Éléphantis, *molles Elephantidos libellos* (2), et ceux du poëte Musée, *Musæi pathicissimos libellos* (3), et ceux enfin du Sybarite Hémithéon (4); mais par eux on peut retrouver encore quel devait être l'esprit de ces petits ouvrages, attribués aux stoïciens, qui se glissaient sous les coussins de soie, chez les dames de Rome:

Nec non libelli stoici inter sericos
Jacere pulvillos amant (5).

En leur présence, on peut recréer par la pensée les Cinquante épîtres lascives de Chrysippe, et sa Fable de Ju-

(1) Suid., v. Ἀστυάνασσα; Goeller, ad *Tim.*, fragm. XXXIV, p. 238; Jacobs, *Anthol.*, VI, 385; Aristoph., *Ran.*, 135.

(2) Mart., *Epigr.*, XII, 43, 4; Suet., *Tiber.*, 43.

(3) Mart., *Epigr.*; XII, 96, 4.

(4) Id., *ibid.*; Ovid., *Trist.*, II, 417; Lucian., Πρὸς ἀπαίδευτ.

(5) Hor., *Epod. lib.*, 8, 15.

piter et de Junon, récit effronté au dernier point, dit Diogène Laërce (1); les Dialogues de Sphæréus (2); les livres de Cléanthe sur l'Amour et l'Art d'aimer (3); les Exercices amoureux d'Aristo (4); les livres d'Antisthènes intitulés des Noces et de l'Amant (5); le Clinias d'Héraclide (6); l'Amoureux de Démétrius de Phalère (7); celui de Théophraste (8), et enfin le traité de Straton (9).

La question philosophique du progrès est également intéressée à l'examen de ces monuments : car les progrès qu'il importe le plus de constater, s'il y a lieu, ce sont les progrès moraux, et, parmi ces derniers, ceux surtout qui concernent les rapports sexuels, rapports qui sont les plus importants en effet, à cause de leur influence immédiate sur la famille et la société.

Mais les défenseurs des idées et des dogmes religieux sont, parmi tous les écrivains, ceux auxquels de pareilles collections fournissent les arguments les plus puissants en faveur d'une grande et noble cause. La suppression de l'esclavage et le rétablissement des mœurs, ces deux réformes si étroitement liées l'une à l'autre, voilà les deux faits qui prouvent le mieux *à posteriori* la vérité de la mission chrétienne. Aussi les anciens apologistes du christianisme n'ont-ils eux-mêmes reculé devant aucune révélation du genre de celles que renferme un musée secret.

(1) Diog. Laert., *Chrysipp.*, VII, 187, 188.
(2) Id., *Sphær.*, VII, 178.
(3) Id., *Cleanth.*, VII, 175.
(4) Id., *Zen.*, VII, 163.
(5) Id., *Antisth.*, VI, 15 et 18.
(6) Id., *Heracl.*, V, 87.
(7) Id., *Demetr.*, V, 81.
(8) Id., *Theophr.*, V, 43.
(9) Id., *Strat.*, V, 59.

On le verra par la multitude de citations et d'éclaircissements que nous leur avons empruntés. Tous ont arraché hardiment le voile et mis à nu les plaies les plus honteuses de la vieille société, afin de montrer, comme dit l'évêque d'Hippone : *Quid immundi spiritus, dum pro diis habentur, in hominum possent mentibus* (1); « ce que peuvent les esprits immondes sur l'âme de ceux qui les regardent comme des dieux. » S. Jean Chrysostome a considéré cette révélation comme un des devoirs les plus sacrés du moraliste : Ἂν μὲν γὰρ σεμνῶς, εἴπης, οὐ δυνήσῃ καθικέσθαι τοῦ ἀκούοντος· ἐὰν δὲ βουληθῇς καθαψάσθαι σφοδρῶς, ἀνάγκην ἔχεις ἀπογυμνῶσαι σαφέστερον τὸ λεγομένον; « car, si vous voulez vous renfermer dans les bornes d'une froide décence, vous ne parviendrez pas à toucher l'auditeur : pour l'émouvoir fortement, il faudra lui dévoiler les faits dans toute leur nudité et sans aucune réticence. » Les hommes les plus graves et les plus pieux du dix-septième siècle, ces écrivains qui confondaient dans un même culte la religion, la science et la vertu, se sont crus suffisamment autorisés par les encouragements et l'exemple des Minutius Félix, des Arnobe, des Lactance, des Clément d'Alexandrie et des Tertullien, à ne rien déguiser des monuments par lesquels l'antiquité, sortant de ses ruines, venait chaque jour se révéler aux modernes. Les Gemmes antiques de l'Agostini, imprimées à Rome pour la première fois, sont dédiées au souverain pontife Alexan-

(1) D. August., *de Civ. Dei*, VI, 9.

dre VII; elles sont publiées une seconde fois dans la même ville avec les additions de Rossi; et Maffei, après avoir obtenu du saint-père, Clément VII, la permission de lui dédier cette deuxième édition, ne craint pas d'en justifier les monuments les plus obscènes en s'appuyant de considérations pareilles à celles que nous présentons ici (1). Le Musée romain, dédié au cardinal de Gesures, offre des dessins du même genre, et leur publication est défendue par les mêmes arguments dans la dissertation intitulée : *De Mutini simulacris* (2). Enfin, Beger, en rédigeant d'après les ordres de l'électeur, ensuite roi de Prusse, son *Thesaurus Brandeburgensis*, professe la même liberté et s'en excuse de la même manière. Tous ces hommes vraiment pieux et vraiment doctes semblent se guider par ces belles paroles de Livie (3) : « Pour une femme pudique, un homme nu n'est qu'une statue. »

Il nous a paru nécessaire de renouveler cette espèce d'apologie, à une époque où la science des Beger et des Maffei n'est pas fort commune; mais où, en revanche, la plus innocente nudité, imprimée ou gravée, scandalise des critiques bien autrement scrupuleux que n'étaient autrefois les cardinaux ou les papes.

D'ailleurs, la plupart des monuments dont il s'agit sont vraiment chastes dans leur obscénité même, chastes par l'intention et le style sévère de l'artiste, chastes par

(1) Tom. III, n. 40 et 41, p. 74.
(2) Tom. II, p. 95.
(3) Dio, LVIII, 2.

la sainteté des idées qu'ils devaient réveiller. Il faut soigneusement distinguer, parmi ces monuments, une partie hiératique ou religieuse, une partie purement licencieuse. Ces deux classes correspondent à deux époques différentes de la civilisation, à deux états différents de l'esprit humain. La puissance génératrice se présenta la première comme digne des adorations des hommes; elle fut symbolisée dans les organes où elle se concentre: et alors, nulle idée de volupté, même légitime, ne vint se mêler au culte de ces objets sacrés. Si cet esprit de pureté s'affaiblit à mesure que la civilisation se développa, que le luxe et les vices s'accrurent, toujours est-il qu'il dut rester l'apanage de quelques âmes simples; et dès lors, il est permis de considérer sous ce point de vue tous les monuments où la nudité se voile pour ainsi dire sous un motif religieux. Regardons ces représentations grossières du même œil que les voyaient les populations des campagnes du Latium, populations ignorantes et rustiques, et par conséquent encore pures et vertueuses, même dans les temps les plus polis et les plus dépravés de l'empire; considérons ainsi toutes ces grossières statues du dieu des jardins, ces phallus et ces amulettes, et rappelons-nous qu'aujourd'hui encore les simples paysans de quelques parties de l'Italie ne sont point tout à fait guéris de pareilles superstitions. On peut penser que quand Ἀναίδεια, l'Impudeur (1), recevait un culte dans Athènes, avec

(1) Suid., s. v. Θεός.

Ὀρθάνης (1), Κονισσάλος et Τύχων (2), et toute une classe de Génies priapiques, la même innocence présidant encore à ce culte, la même rigidité de ciseau ou de pinceau devait rendre les images de ces divinités peu attrayantes pour les sens. Il en devait encore être ainsi par exemple de la sculpture du coffre de Cypsélus qui représentait Ulysse avec Circé (3).

Certes, ceci ne s'applique point aux monuments pornographiques proprement dits, images produites dans le seul but de ranimer à la fois, par la licence du sujet et la liberté de l'exécution, des sens usés et un goût désormais insensible au simple et au vrai. Nos pères ont été témoins, vers le milieu du dix-huitième siècle, d'une invasion à peu près pareille d'une fausse volupté dans le domaine de l'art; et nous savons ce qu'il en a coûté à l'art lui-même aussi bien qu'à la morale. Aristote établissait déjà la distinction convenable entre cette deuxième classe de monuments et la première, quand il voulait qu'on écartât de la vue des jeunes gens toute image déshonnête, sauf celles qui, dans le culte de certaines divinités, étaient permises par la loi (4). Parmi les images défendues, il faut comprendre ces tableaux licencieux qu'Euripide signale déjà (5); et ceux que réprouve le rhéteur Aristide, quoiqu'on les plaçât dans les temples (6);

(1) Scol. Lycophr., v. 538; Hesych.; Eubul. ap. Athen, III, 108.
(2) Strab., XIII, 588.
(3) Pausan., V, 19.
(4) Aristot., *Polit.*, VII, 15, 8.
(5) *Hippolyt.*, 1001.
(6) Aristid., *Orat.*, III, *Isthm. in Nept.*, tom. I, p. 46.

et les *libidines* (1) que Parrhasius peignait pour se délasser de ses grandes compositions : car elle était du célèbre Parrhasius cette scandaleuse Atalante qui fut léguée à Tibère, préférée par lui à un legs d'un million de sesterces, et placée par l'empereur même dans sa chambre à coucher (2), à côté de l'Archigallus du même maître (3). Du même genre étaient encore les images que les jeunes efféminés d'Athènes portaient dans leurs tablettes (4), et les deux cycles des amours de Vénus et de Jupiter (5), et les Ἀφροδίτης τρόποι (6), σχήματα, *Veneris figuræ* (7), qui, inventées par les courtisanes et les poëtes dont nous avons parlé plus haut (8), ont précédé et préparé les *spintriæ* de Tibère (9). Des peintures de cette espèce décoraient encore certains antres, tels que ceux de l'île de Caprée, où le maître de Séjan, avec ses nymphes et ses panisques, célébrait ses infâmes orgies; Euripide parle déjà de retraites semblables dans un passage qui, faute de cette interprétation, était resté jusqu'ici fort obscur (10); enfin l'existence de ces cavernes, décorées de peintures obscènes, est définitivement confirmée par la découverte que M. Grasset, agent français à Égine, a faite, il y a quelques années, d'un petit souterrain dé-

(1) Plin., XXV, 9, 36.
(2) Suet., *Tiber.*, 44.
(3) Plin., *loc. citat.*
(4) Anaxilaüs comic. ap. Athen., XII, 548.
(5) Plaut., *Menæchm.*, I, 2, 34; Terent., *Eunuch.*, III, 5, 35.
(6) Aristoph., *Eccles.*, 8.
(7) Ovid., *Trist.*, II, 523.
(8) Voy. pag. 3.
(9) Sueton., *Tiber.*, 45.
(10) *Hypsipyl.*, ap. scol. Aristoph., *Ran.*, 1356.

pendant d'un édifice de cette île. Properce déplore l'usage de ces peintures, et regrette le temps où elles étaient ignorées :

Tum paries nullo crimine pictus erat (1).

« Alors les murs n'étaient point revêtus de criminelles images ! »

Ainsi, Ovide, dans sa vieillesse, blâme les préceptes relâchés qu'ont répandus ses premiers poëmes. Enfin, c'est fort légèrement que l'on a imputé un vice odieux à un autre poëte, à cet Horace quelquefois si moral, et du moins toujours trop insoucieux et trop sceptique pour s'adonner à ces puériles recherches de volupté. Il est impossible de ne pas rejeter, comme une interpolation calomnieuse, le prétendu passage de Suétone (2), dans lequel Horace est accusé d'avoir eu une chambre (*speculato cubiculo*) ornée de miroirs ou de tableaux (*scorta*), disposés de manière à reproduire autour de lui des images lascives ; il est impossible de ne pas voir que ce passage, tiré de Sénèque, qui attribue la même recherche de débauche à un nommé Hostius (3), a été ajouté dans la Vie d'Horace par un copiste tout à fait inexpérimenté, ignorant la différence des styles, et rompant, sans aucun souci du sens commun, la continuité des pensées de l'auteur.

Quoi qu'il en soit de ce dernier témoignage, et quelque

(1) Propert., II, 5, 26.
(2) Suet., *Horat. Vit.*, in fin.
(3) Senec., *Nat. Quæst.*, I, 16.

blâme que l'on doive jeter à la fois et sur les peintres de l'antiquité qui ont ainsi profané leur pinceau, et sur les riches et les puissants qui les y excitaient par l'appât de l'or, pense-t-on que ce serait aujourd'hui une découverte peu intéressante que celle de tous les produits d'art dont nous venons d'offrir une sorte de catalogue? Aurait-on quelque grâce à blâmer l'inventeur qui ne se serait pas empressé de rejeter la terre des fouilles sur sa fatale découverte, ou l'éditeur qui livrerait à la publicité ces monuments des aberrations de l'art antique?

Ce n'est point toutefois sans quelque précaution, que l'on montre les collections pornographiques, grecques, étrusques, romaines, égyptiennes, qui existent à Florence, à Madrid, à Londres, à Dresde et à Berlin. Le cabinet secret du Musée royal *degli studi*, à Naples, n'est ouvert qu'aux hommes d'un âge mur; et l'on exige même de chaque visiteur qu'il ait obtenu une permission spéciale du ministre de la maison du roi des Deux-Siciles.

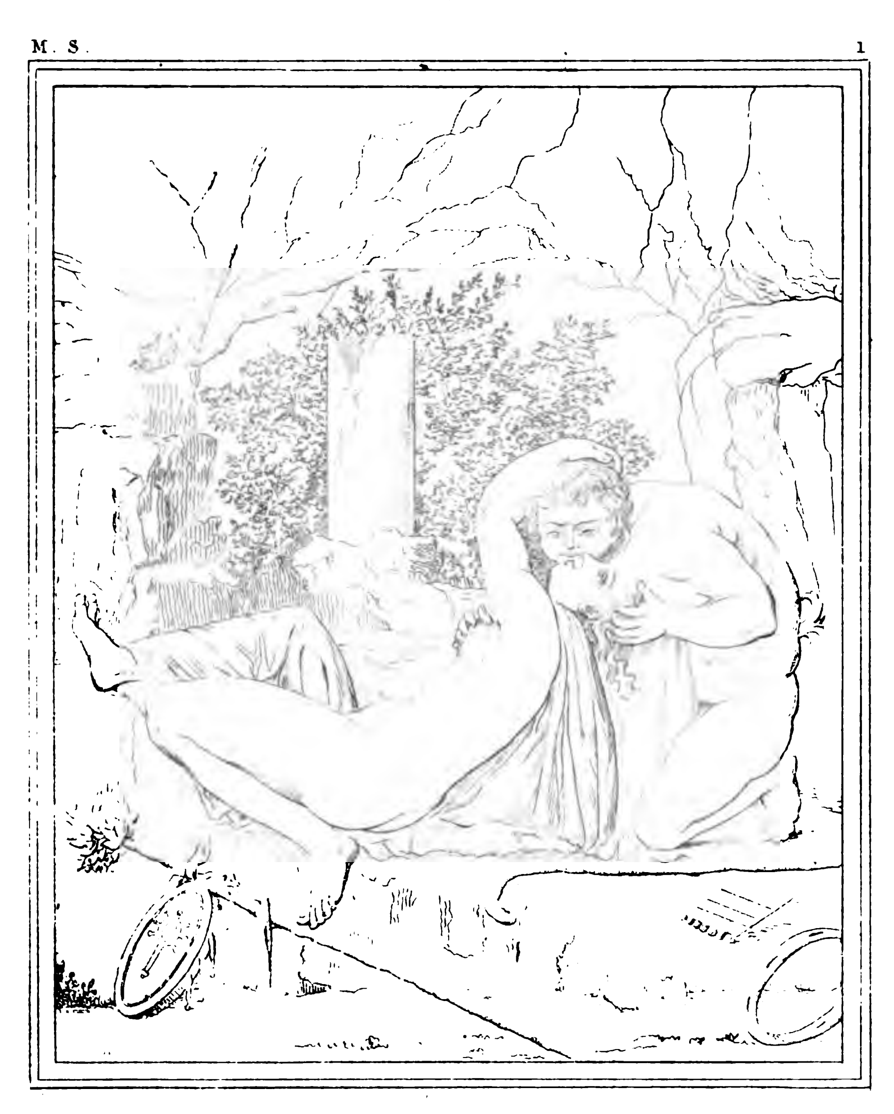
Nous avons pris de même toutes les mesures de prudence applicables à un recueil de gravures et de texte. Nous avons tâché d'en rendre la lecture pour ainsi dire inaccessible aux personnes peu lettrées, ainsi qu'au sexe et à l'âge pour lesquels la décence et la pudeur sont des lois sans exception. Afin d'atteindre ce but, nous nous sommes efforcé de ne voir, dans chacun des objets que nous avions à décrire, que le seul point de vue archéologique et scientifique. Partout, nous avons voulu rester calme et sérieux. Dans l'exercice d'une sainte magistra-

ture, l'homme de la science ne doit avoir ni rougeur ni sourire. Nous avons regardé nos statues comme un anatomiste contemple ses cadavres. Jamais non plus nous ne les abordons seul : c'est entouré du vénérable cortége des écrivains anciens que nous expliquons ces débris profanes de l'antiquité. C'est leur parole même que nous substituons souvent à la nôtre ; et leur langue, qui dans les mots brave l'honnêteté, nous a prêté, pour les choses difficiles à rendre, ses expressions toujours graves et par conséquent toujours chastes. Dans un autre sujet, on blâmerait peut-être ce luxe d'érudition : on nous en louera sans doute dans celui-ci, comme on excuse cette exubérance de feuillages, à l'aide de laquelle le statuaire dérobe quelquefois les nudités de ses groupes.

Nos dessinateurs se sont fait une règle analogue ; mais, au lieu d'ajouter, dans les tableaux, des draperies ou d'autres accessoires qui auraient pu détruire l'esprit de la composition et dénaturer la pensée de l'artiste ancien, ils se sont contentés de réduire à d'étroites dimensions un petit nombre de sujets d'une nudité vraiment érotique. Ainsi diminués, certains traits trop crus et trop saillants du dessin original ont perdu toute leur importance ; quelquefois même ils ont pu, sans inconvénient, s'évanouir et disparaître tout à fait.

PEINTURES.

M. S. 1



[illegible]

EXPLICATION DES PLANCHES.

MUSÉE SECRET.

PLANCHE 1.

Cette peinture est d'un excellent coloris et d'un dessin assez pur : le mouvement des deux figures est soigneusement étudié, bien senti, et rendu avec vérité. Un jeune faune vient de surprendre une bacchante dans un lieu désert et sauvage : c'est une enceinte de rochers escarpés, au milieu de laquelle on voit des pierres couvertes de mousse, des ruines, des broussailles, retraite favorite des nymphes, des faunes et des satyres aux pieds de chèvre.

> Hæc loca capripedes satyros nymphasque tenere
> Finitimi fingunt, et faunos esse loquuntur (1).

Les bacchantes elles-mêmes fréquentaient les âpres sentiers des montagnes : en effet, Bacchus recevait le

(1) Lucret., *de Rer. natur.*, IV, 584.

nom d'Oréos (de ὄρος, mont), et ses nymphes avaient celui d'Oréades (1). Voyez comme le poëte tragique les a peintes (2) :

...........ἄλλην δ' ἄλλος εἰς ἐρημίαν
Πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,
Πρόφασιν μὲν ὡς δὴ Μηνάδας θυοσκόους
Τήνδ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βαχχίου.

« Fuyant çà et là dans le désert, pour échapper au lit d'un époux, on « dirait des Ménades furieuses; mais elles célèbrent Aphrodite bien plutôt « que Bacchus. »

A l'imitation de cette armée de Ménades qui, partie de Nisa en Arabie, parcourut tout le continent avec Bacchus pendant trois années, pour enseigner et répandre la culture de la vigne et les mystères du dieu (3), les femmes de l'antiquité célébraient les bacchanales, à demi nues, armées du thyrse, et parcouraient les campagnes en chantant Évoë (4) :

Pectora pelle tegi, crinales solvere vittas,
Serta coma, manibus frondentes sumere thyrsos.....
Quacumque ingrederis, clamor juvenilis et una
Femineæque voces, impulsaque tympana palmis,
Concavaque æra sonant, longoque foramine buxus.

« Leur sein n'est couvert que de la dépouille d'un habitant des bois; elles « dénouent les bandelettes qui retenaient leur chevelure : leur tête porte « des guirlandes, leurs mains portent des thyrses garnis de feuillages..... « Partout des cris de jeunes gens et des voix de femmes; partout le tympanum résonne sous les doigts qui le frappent; partout on entend retentir « l'airain creux et le buis qui s'allonge en tuyaux. »

(1) Festus, s. v. *Oreos*.
(2) Eurip., *Bacch.*, 218 et seqq.
(3) Diodor., I, 22; III, 62; IV, 2.
(4) Ovid., *Met.*, IV, 6 et 28.

Les bacchanales, dit saint Augustin, qui en parlait encore comme contemporain (1), se célèbrent avec une telle fureur, que, selon l'expression de Varron lui-même, les acteurs de ces mystères doivent être nécessairement en démence : « *a Bacchantibus talia fieri non potuisse nisi mente commota.* »

Notre peinture offre un épisode de ce grand drame religieux.

Il paraît que le dieu champêtre a saisi la nymphe par la tête et sous l'épaule, en se glissant derrière les rochers sur lesquels elle était assise; puis, il l'a fait tourner sur elle-même en l'attirant à lui. Les académiciens d'Herculanum qui ont examiné cette peinture avec tout l'intérêt qu'elle mérite, pensent au contraire que, dans l'intention de l'artiste, la bacchante escaladait les rochers pour échapper au dieu pétulant qui la poursuivait : ses pieds étaient posés sur deux espèces de gradins consécutifs, à la place même où on les voit encore, quand le faune l'a saisie, l'a renversée, et s'est agenouillé lui-même pour profiter de son triomphe. Cette interprétation conviendrait peut-être aussi bien que la nôtre au mouvement et à la position des deux figures; mais elle suppose que cette bacchante qui se prête rieuse aux embrassements du jeune dieu, vient de tomber en arrière de toute sa hauteur, et non pas sur des coussins ou sur une herbe touffue! ce serait imaginer des demi-dieux tout à fait inaccessibles aux douleurs cor-

(1) *De Civ. Dei*, VI, 9.

porelles, chose qui n'est guère dans le sentiment de l'antiquité.

D'ailleurs, le faune a laissé tomber au hasard son bâton pastoral (*pedum*) et sa flûte à sept tuyaux; mais la bacchante avait placé près d'elle son thyrse couronné de feuilles de lierre et orné d'une bandelette rougeâtre; elle avait aussi déposé son cymbalum entouré de sonnettes, et sur le fond duquel est peint un sistre, emblème isiaque, et par conséquent bachique : le voilà encore près d'elle,

Βυρσότονον κύκλωμα τόδε (1).

« Ce cercle couvert d'un cuir bien tendu. »

Un cerceau sans fond, qui a roulé plus loin du groupe, pouvait appartenir également aux deux acteurs de cette scène. Quelques antiquaires ont voulu voir dans cet objet le *rhombus*, qui est désigné parmi les attributs bachiques dans une épigramme de l'Anthologie (2). Mais, selon nous, le *rhombus* était plutôt un instrument disposé de manière à tourner comme un rouet (3) : ceci doit être simplement un de ces larges anneaux garnis de sonnettes, que les bacchantes portaient dans les orgies en les agitant avec bruit, ainsi qu'on le voit dans un sacrifice à Priape, rapporté par Montfaucon (4), et dans une certaine tête de

(1) Eurip., *Bacch.*, 124; Buonarroti, *Cameo di Bacco*, p. 436.

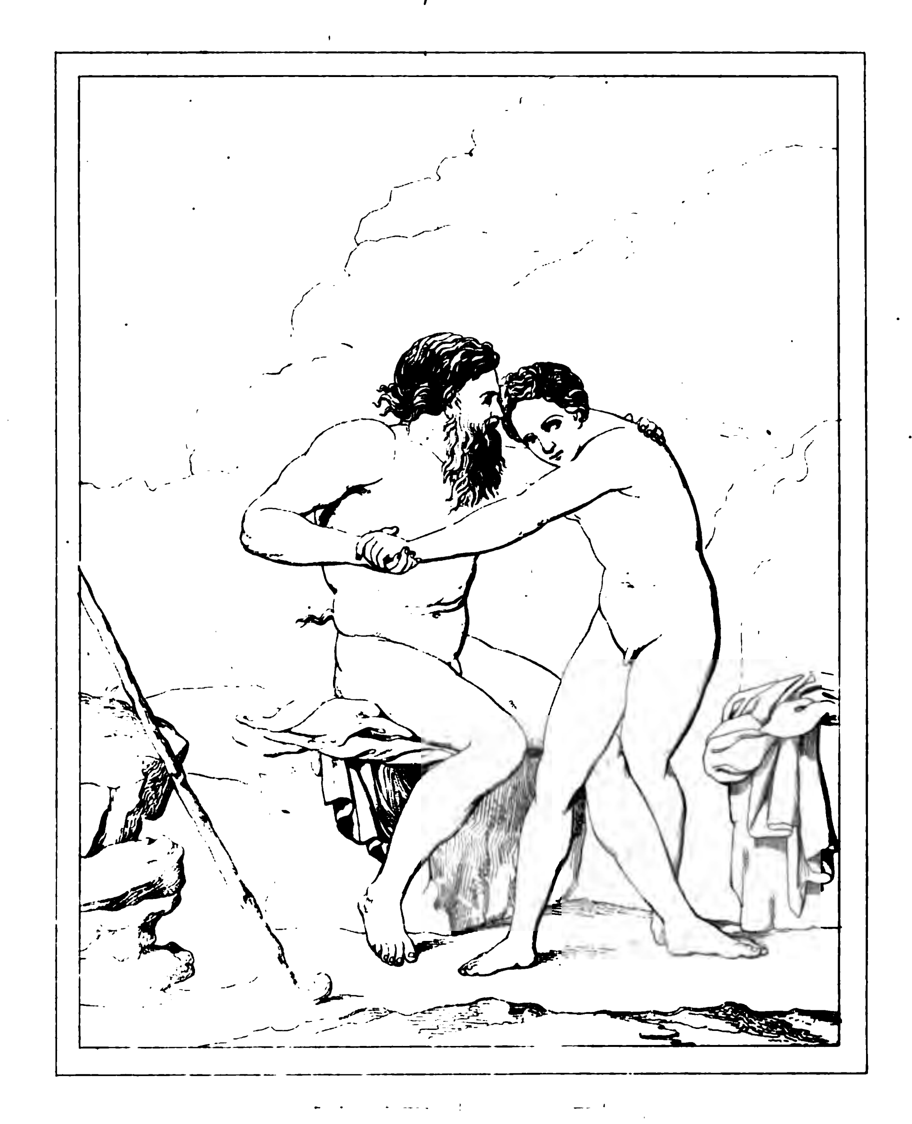
(2) Kuster, ap. Suid. in Θίασος; Voss., *Etym.* in *Trochus* et *Rhombus;* Mercurial., *Art. gymn.*, III, 8.

(3) Forcellin. s. v. *Rhombus.*

(4) Tom. I, p. II, 1, 28, pl. 181.

PEINTURES

Malerei



FAUNE ET NYMPHE

Faun & Nymphe

faune (1). Cet attribut appartiendrait donc ici au faune, la nymphe ayant d'ailleurs autant d'objets qu'elle en pouvait porter; et ainsi serait désigné encore plus clairement un épisode des bacchanales.

Le manteau de la nymphe est rouge, couleur qui convenait aux mystères bachiques (2); son beau torse développe sa ligne serpentine sur ce fond qui en fait ressortir la blancheur : sa tête blonde s'unit amoureusement à la face rude et brunie, mais animée et lascive, du faune; et ces deux carnations, l'une pleine de morbidesse et de volupté, l'autre chargée de tons chauds, vivaces et presque brutaux, contrastent entre elles comme la position des deux corps. Ces deux corps forment en effet la pyramide tant cherchée par quelques artistes. Leur position a quelque analogie avec celle qu'un poëte latin moderne a exprimée ainsi (3) :

Margarita tibi donec antipus evaderet :
Arcticas spectaret illa, tu rotas antarcticas.

PLANCHE 2.

Cette peinture, qui égale la précédente sous le triple rapport du coloris, du dessin et de l'invention, fut trouvée comme celle-ci dans les fouilles de Résina : les deux

(1) Agostin., p. I, pl. 22.
(2) Lucian., *Bacch.*; Clem. Alex., *Pæd.*, II, 10.
(3) Thomas Rhæd., *Cypris anadyomene, sive Epithalamium Jani et Margaritæ.*

tableaux étaient sans doute de la même main, et se servaient mutuellement de pendant.

A l'entrée d'une grotte ou au milieu d'une enceinte de rochers, un faune barbu, robuste encore dans sa verte vieillesse, veut attirer à lui une jeune nymphe qui lui résiste avec une expression bien prononcée de dégoût et d'effroi. Le faune cherche à la rassurer en lui disant quelques mots à voix basse et presque à l'oreille. Les deux personnages sont entièrement nus et paraissent avoir déposé l'un et l'autre la draperie qu'ils portaient : le faune est assis sur la sienne; celle de la nymphe est placée sur un siége. A côté du faune, on voit son bâton recourbé.

Les passions qui animent ces deux personnages, la lubricité du dieu champêtre, les craintes de la nymphe, sont exprimées avec une rare énergie; et l'action de chacun de leurs membres, effort sans rudesse d'une part, vive résistance de l'autre, est rendue non moins heureusement.

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette composition, ce sont les formes indécises, c'est la nature bisexuelle de l'être que nous avons appelé jusqu'ici nymphe, et qui au fond, dans la véritable intention du peintre, n'est certainement qu'un hermaphrodite, quoique les académiciens d'Herculanum, qui les premiers ont mis ce fait en doute, semblent persister à voir dans ce personnage une nymphe, remarquable seulement par une certaine difformité accidentelle.

Il ne s'agit en aucune manière de résoudre un doute physiologique ou médical, de chercher si la nature a jamais pu produire un être humain qui fût réellement hermaphrodite, c'est-à-dire qui possédât complétement les deux sexes et qui eût doublement la faculté reproductive ; il ne s'agit pas non plus de savoir quel genre de monstruosité a pu être pris pour l'hermaphroditisme véritable, et jusqu'à quel point l'apparence approche de la réalité. Il n'y a ici qu'une question d'art et d'antiquité. Les anciens ont-ils réellement créé un pareil type ? s'en sont-ils épris au point que les arts se chargeassent d'en multiplier la représentation ? Enfin, dans la peinture qui nous occupe en particulier, l'intention de l'artiste a-t-elle été en effet de peindre l'être doublement complet que la philosophie symbolique, ou la Fable, ou la volupté seule, ont si souvent rêvé ?

Quand les anciens ont saisi l'aspect physiologique de ce problème, ils paraissent l'avoir envisagé comme les modernes et s'être renfermés dans la négative. Philostrate a beau affirmer que le sophiste Favorien d'Arles, qui vivait sous Adrien, était hermaphrodite (1) : trop de gens étaient alors experts en ces matières de volupté, pour qu'on prît ce témoignage au sérieux. Je n'en voudrais pour preuve que l'épigramme intraduisible qui est attribuée à un certain Luxorius (2) :

(1) Philostr., *Vita philos.*, I, 8.
(2) *Priap.*, pars I, *Veterum*, epigr. 123, *In puellam hermaphroditam.*

Monstrum feminei bimembre sexus,
Quam coacta virum facit libido,
. . . .
Illam qua mulier probaris esse,
Partem quum dederis, puella tunc sis.

Mais l'idée la plus ancienne de l'hermaphrodite véritable appartient tout entière à la philosophie, à cette philosophie primitive dont les conceptions naïves et gracieuses se traduisent immédiatement en types et en symboles religieux. Écoutons un critique célèbre (1) : « L'hermaphrodite, dit-il, traité comme une fiction et comme le fruit de l'imagination d'un peuple qui voulait et savait tout embellir, est dès lors l'être le plus parfait qu'il soit possible de concevoir. Pandore ne réunissait que les perfections de son sexe; l'hermaphrodite réunit les perfections des deux sexes. C'est le fruit des amours de Mercure et de Vénus, ainsi que l'indique l'étymologie du nom. Or Vénus était la beauté par excellence : Mercure à sa beauté personnelle joignait l'esprit, les connaissances et tous les talents. Qu'on se forme l'idée d'un individu en qui toutes ces qualités se trouvent rassemblées, et l'on aura celle de l'hermaphrodite tel que les Grecs ont voulu le représenter; d'où l'on voit qu'il n'avait rien de commun avec les androgynes, êtres monstrueux et rebutants qui ne pouvaient sans doute faire naître une fiction si charmante. »

(1) *Pierres gravées du duc d'Orléans*, I, 108.

Du type philosophique, du symbole, naît bientôt le mythe religieux proprement dit. Le comte de Caylus, qui semble quelquefois ne reconnaître dans la création de l'hermaphrodite qu'un raffinement du libertinage, a tout à fait raison contre lui-même, quand, revenant à l'explication religieuse, il s'exprime en ces termes (1) : « La quantité de figures hermaphrodites que les monuments représentent, me fait croire que les anciens n'ont pas toujours représenté les androgynes comme des effets singuliers de la nature, ou comme des types de volupté. Le plus grand nombre de leurs images avait rapport au culte, et ce culte était souvent chargé d'allégories. » Ajoutons que la mythologie des Grecs et des Romains n'est pas la seule qui ait personnifié de pareilles idées. Selon les annales du Nord, Freya, femme d'Odin, la Vénus des Saxons, était adorée sous la figure d'un hermaphrodite, « parce qu'elle était également la déesse de l'un et de l'autre sexe (2). »

Alors la poésie, imprimant toujours ses pas sur les vestiges de la religion et des rites antiques, vint développer et commenter le mythe du fils de Mercure et de Vénus. Ovide a composé un long récit tout plein de charme (3) sur l'aventure de Salmacis et d'Hermaphrodite, récit que, malgré sa longueur, nous aurions cité et traduit tout entier, si nous espérions pouvoir le rendre comme il doit être

(1) *Recueil d'antiquités*, V, 220.
(2) Olaüs, *Fast. Danic.*, 55 et 56.
(3) *Met.*, IV, 285-388.

rendu, c'est-à-dire avec une exactitude et une simplicité parfaites : qualités dont aucun traducteur n'a trouvé jusqu'ici le secret. Une épigramme de Martial résume en deux vers cet épisode si riche de charmants détails (1) :

Masculus intravit fontes : emersit utrumque.
Pars est una patris ; cætera matris habet.

Ἄῤῥην εἰσῆλθε κρήνην· ἐξῆλθε τὸ δισσόν.
Ἓν μέρος ἐστὶ πατρὸς, θάτερα μητρὸς ἔχει (2).

« En entrant dans ces eaux, il était homme : il en sort pourvu des deux « sexes, et ressemblant à son père en un point, à sa mère pour tout le reste. »

Les eaux de la source de Salmacis restèrent douées de la propriété d'énerver ceux qui s'y baignaient. A la vérité, le fabuliste latin a inventé une autre origine, à laquelle il rapporte les instincts de ces hommes-femmes et de ces femmes viriles, êtres si communs dans tous les siècles : il suppose que Prométhée ayant fabriqué des corps humains, s'occupa d'en déterminer le sexe un soir, en revenant de dîner chez Bacchus, et qu'il commit ainsi une foule de méprises (3).

Sero domum est reversus titubanti pede :
Tum semisomno corde, et errore ebrio,
Adplicuit virginale generi masculo,
Et masculina membra adplicuit feminis.
Ita nunc libido pravo fruitur gaudio.

(1) Mart., *Epigr.*, XIV, 174, *Hermaphroditus marmoreus.*

(2) *Traduct.* de Jules Scaliger.

(3) Phædr., *Fab. Æsop.*, IV, 14.

Cependant la vieille tradition religieuse et poétique possède une valeur qui manque à l'invention ingénieuse, mais comparativement toute moderne, de l'écrivain moraliste; et, en dépit de la dénomination commune, μῦθος, personne ne confond l'apologue avec le fait mythologique.

Enfin, les arts de la forme, si incomplétement nommés par nous, arts du dessin, s'emparèrent à leur tour du mythe perpétué par la poésie : ils multiplièrent les figures hermaphrodites, et bientôt, entre leurs mains, sous le ciseau et le pinceau, le sujet religieux devint une image lascive faite pour exciter des sens énervés, des imaginations éteintes par l'abus des plaisirs. C'est sans doute à ce dernier et funeste motif qu'il faut attribuer la répétition si fréquente des figures androgynes, dans l'habitation des simples particuliers, et sur les meubles destinés à des usages privés. Le temps nous en a conservé un grand nombre : deux belles statues couchées appartenaient autrefois à la galerie de Florence; une autre plus belle encore était à la villa Borghèse (1). La villa Albani en possède une plus petite, qui est debout et qui a le bras droit posé sur sa tête, comme la figure que l'on a vue dans un de nos vases (2). Mais alors, les artistes, séduits par un sujet auquel ils pouvaient appliquer leur système d'idéal, en réunissant en une seule copie les beautés de plusieurs modèles, restèrent fidèles par cela même à la tradition primitive; ils ne pei-

(1) Vinckelm., *Hist. de l'art*, IV. (2) Voy. *Bronzes*, 3ᵉ série.

gnirent pas l'androgyne monstre, la femme affectée d'une infirmité dont elle abuse quelquefois; ils ne représentèrent pas cet être nécessairement difforme, hommasse plutôt que viril, efféminé et non pas virginal; ils n'eurent jamais d'autre type qu'Aphrodite et Mercure.

Revenons à la peinture qui doit nous occuper en particulier, et faisons à ce tableau l'application des principes établis. Non, ce n'est point là un monstre, une jeune fille difforme, un sujet digne du cabinet de curiosités ou de l'amphithéâtre anatomique. C'est encore la belle Salmacis unie tout entière à son jeune amant : le pied mignon, les membres inférieurs arrondis comme ceux de la femme, accompagnent un genou moins renversé, des hanches encore moelleuses, mais moins fortes, un bassin moins développé : le torse, le sein, les épaules, ont leurs formes virginales; mais le bras, qui résiste à celui du faune, est tendu par des muscles presque virils; enfin les traits de la figure sont prononcés et expressifs, sans rudesse : la chevelure elle-même conviendrait au jeune Hylas autant qu'à Galatée.

Si la partie masculine des formes de l'hermaphrodite ressort moins dans cette composition, c'est par le contraste habile des membres osseux, du torse musculeux et surtout du bras robuste du vieux faune; contraste qui exagère ce qu'il y a de féminin dans l'autre figure. Pour réduire celle-ci à sa juste valeur sexuelle, si j'ose ainsi parler, il faudrait l'isoler : ainsi près d'un grand chêne, l'arbuste, déjà fort, n'est qu'une humble brous-

PEINTURES
Malerei



LÉDA.
Leda

saille. Un pareil artifice de composition n'est pas le moindre mérite de cette excellente peinture.

PLANCHE 3.

Ce tableau, trouvé dans une maison d'Herculanum, où il décorait une des parois d'une salle, représente une femme qui reçoit les caresses d'un cygne : elle est presque entièrement nue, sauf une espèce de manteau blanc qui couvre son flanc gauche, c'est-à-dire, la partie de son corps qui n'est point exposée aux regards. Derrière cette figure, est un lit sur lequel elle paraît se laisser aller : les pieds de ce lit sont d'or; il est couvert en partie d'une draperie rouge, et en partie d'une autre draperie blanche. Si l'attitude de cette femme qui, d'une main, tient le cou du cygne, et de l'autre, appuie le corps de l'oiseau contre son propre sein ; si cette attitude peut paraître un peu roide et dépourvue de grâce, en revanche, le mouvement du corps, des ailes, du cou et des pattes de l'oiseau expriment bien l'empressement du désir.

Ce que cette peinture a de plus remarquable, c'est le nimbe ou l'auréole qui entoure la tête de la femme et qui révèle une divinité. Cet attribut indique suffisamment que le peintre n'a point voulu représenter ici une Léda et ses amours avec Jupiter, changé en cygne, amours à la suite desquelles elle mit au monde l'œuf d'où sortirent

Hélène et Pollux (1). Telle a été, sans doute, l'intention d'un autre artiste à qui l'on doit une peinture trouvée à Gragnano, et presque semblable à celle-ci, sauf le nimbe ou l'auréole. Mais comme les poëtes et les mythologues racontent fort diversement la naissance de Castor et de Pollux, ainsi que d'Hélène et de Clytemnestre (2) ; comme certainement Léda était mortelle et qu'elle périt même étranglée (3), ce qui ne s'accorde point avec l'auréole céleste, il faut recourir ici à l'opinion des écrivains de l'antiquité qui prétendent que Jupiter, étant épris de Némésis, qui repoussait ses vœux, pria Vénus de se changer en aigle et de le poursuivre dans les airs où il vola lui-même sous la forme d'un cygne : l'oiseau poursuivi alla s'abattre près de Némésis, qui l'abrita dans son sein et qui s'endormit aussitôt, circonstance qu'indique le lit placé dans notre peinture. Jupiter profita du sommeil de Némésis ; et de cette union résulta un œuf, qui fut déposé par Mercure dans le sein de Léda, et duquel naquit Hélène. Tel est le récit d'Hygin (4), appuyé par Pausanias : celui-ci parle d'un groupe de Phidias, dans lequel Léda, nourrice d'Hélène, présentait cette enfant à Némésis, sa véritable mère (5). Callimaque (6) appelle Hélène, fille de la déesse Rhamnusie, c'est-à-dire, de Némésis, qui, selon une re-

(1) Eurip., *Helen.*; Lycophr., in Tzetz., 87.

(2) Munker ad Hygin., *Fab.* 77; Staveren ad Fulgent., *Mythol.*, II, 16 ; Averan., *in Eurip.*, dissert. XVI.

(3) Eurip., *Helen.*, 693.

(4) *Astron. poet.*, II, 8.

(5) *Attic.*, 33.

(6) *Hymn. in Dian.*, 232 ; et Spanheim, in h. l.

M.S. 4.



Adᵉ Bouchet A. dᴵ. H. V. 5. P. 155.

6.P°

FAUNE ET BACCHANTE.
Faun und Bacchantin.

marque des scoliastes, prit ce nom d'un lieu près d'Athènes, où elle reçut les dangereux baisers de l'oiseau divin. Athénagore parle aussi d'une Hélène Adrastée, qui était adorée à Ilium; or Adrastée était encore un des surnoms de Némésis.

L'aventure de Némésis ou de Léda, quelque lascive qu'en soit la représentation, est encore un des exemples les moins choquants de ces unions monstrueuses que la Fable attribue à ses héros ou à ses dieux. Nous ne verrons que trop de monuments des honteux efforts que tentaient les artistes pour flatter par l'image de ces voluptés impossibles les insatiables caprices des sens et des imaginations dépravées (1) :

Pasiphaë tauro, Philager arsit equa.

PLANCHE 4.

Sur un fond gris cendré, dans un cadre noir et blanc, s'offre une composition qui, comme la plupart de celles qui précèdent et qui suivent, renferme deux personnages. L'un est un jeune homme nu, sur les épaules duquel flotte seulement un petit manteau de couleur rougeâtre, qui peut être une peau d'animal : cet attribut et les tons bruns qui dominent dans les chairs, ont paru à quelques anti-

(1) Voy. pl. 56; Burmann., *Anthol. lat. apud Priap. veter.*, 110.

quaires un motif suffisant pour reconnaître un faune. Néanmoins, nous ne voyons point dans les traits de la figure cette expression sauvage que les artistes anciens ne manquaient jamais de donner à leurs divinités champêtres : on n'aperçoit ni les oreilles en pointe, ni l'appendice caudaire qui seuls distinguent le faune de l'être humain; enfin, la chevelure est blonde, tandis que les dieux rustiques l'ont ordinairement noire ou brune. Sans doute, l'intention du peintre a été simplement de représenter un de ces serviteurs de Bacchus auxquels convenait également la nébride. Eux aussi, ils poursuivaient les nymphes et les bacchantes; et leur lasciveté, non moindre que celle des faunes et des satyres, se peint dans le mot βακχεῖον, qui, comme le latin *furor*, exprime la fougue et l'emportement des sens (1).

Ce personnage soulève d'une main la draperie jaune qui recouvre le sein d'une blonde bacchante, et un geste de son autre main exprime l'admiration qu'il éprouve. La nymphe, tournée vers le fond du tableau, ne songe nullement à se défendre; mais elle soulève la tête pour regarder le jeune homme; elle est mollement couchée sur cette même draperie, qui laisse à découvert ses épaules, son dos et la chute même des reins; une de ses jambes est repliée sous la draperie de manière à ne laisser voir que la plante du pied; l'autre est étendue de telle sorte que le pied, de ce côté, se montre derrière la jambe droite

(1) Eurip., *Phœn.*, 21; Potter, ad Lycophr., 28 et 143.

PEINTURES.
Malerei

M. S.



A. d'H. V. 5. P. 147.

Satyr und Bacchantin

M.S. 6



Adᵉ Bouchet A. d'H. V. 5 P 143.

6 P°

SATYRE ET BACCHANTE.

Satyre und Bacchantin.

M.S. 7.



A.d'H.V.5.P.151.



H. Roux aîné A.d'H.V.5 P.299.

SATYRE ET BACCHANTE.
Satyre und Bacchanten

du jeune homme. La nymphe appuie son bras droit sur un piédestal peu élevé et peint d'une couleur obscure, ainsi qu'un autre socle sur lequel pose un cymbalum d'un jaune clair.

Bien que, dans plusieurs compositions semblables, des antiquaires aient reconnu une Ariane (1), le cymbalum prouve qu'il ne faut voir ici qu'une de ces femmes de la Thrace que le poëte nous peint endormies sur les frais gazons de l'Apidanus :

Nec minus assiduis Edonis fessa choreis
Qualis in herboso concidit Apidano (2).

Cette peinture ne manque point d'habileté et de vigueur : le torse de la nymphe est remarquable par l'ampleur gracieuse de ses formes arrondies, nature riche, chaude et exubérante comme celle des femmes de Rubens.

PLANCHES 5, 6 ET 7.

Nous avons rapproché ces trois peintures, dont le sujet est identique, et qui furent trouvées dans le même local; nous ne nous sommes point contenté d'en reproduire une seule et de mentionner les deux autres : en cela, notre intention a été de faire voir combien les artistes

(1) Beger, *Thesaur. Brand.*, tom. I, p. 193.

(2) Propert., *Eleg.*, I, 3, 5.

anciens se plaisaient à multiplier certaines compositions favorites, ou plutôt avec quelle avidité ces sortes de copies étaient recherchées par les amateurs de tableaux : nous avons voulu aussi que l'on pût observer comment de légères différences s'introduisaient dans ces compositions uniformes, par suite des divers degrés d'habileté des artistes employés à les reproduire.

Cette prédilection pour certains sujets mythologiques ne se montre pas seulement dans les produits de la statuaire et de la peinture : on en trouve aussi des preuves chez les poëtes; et il s'en présente surtout dans Ovide un exemple qui ne manque pas d'analogie avec nos trois dessins. Le chantre des Fastes s'est plu à raconter deux fois, dans deux endroits différents du même poëme (1), comment Priape, au moment où il allait surprendre, ici, la nymphe Lotis, et là, Vesta elle-même, fut troublé dans cette entreprise par la monture de Silène, qui fit entendre sa rude voix et réveilla la nymphe ou la déesse. C'est en punition de ce méfait qu'on immolait un âne au dieu de Lampsaque, bien que le choix de cette victime ait été expliqué d'une autre manière par un poëte latin moderne (2) : nouvel exemple, pour le dire en passant, de la différence qui sépare le mythe de l'apologue (3).

On pourrait citer encore, dans ces mêmes Fastes, la méprise de Faunus, qui prit la couche d'Hercule pour

(1) *Fast.*, I, 393 et seqq.; VI, 319 et seqq.

(2) Voy. pl. 58; *Asellus Priapi Victor*, auct. anonym., in *Priap. recentior.*, 140.

(3) Voy. pl. 2, p. 22.

celle d'Omphale (1); et Ilia, qui, s'étant endormie sur le gazon, y fut surprise par Mars (2). Chez d'autres écrivains, on trouverait Pan et Pholoé (3), Bacchus et Nicée (4), et enfin Bacchus et Aura (5). Mais nous nous bornerons aux deux premiers exemples.

Ut pictura poesis; le rapport entre la peinture et la poésie est ici tellement frappant, la première paraît avoir été tellement inspirée par la seconde, qu'une citation de quelques vers renferme la description la plus exacte que nous puissions donner du tableau.

Nox erat, et vino somnum faciente, jacebant
  Corpora diversis victa sopore locis.
Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis,
  Sicut erat lusu fessa, quievit humo.
Surgit amans, animamque tenens, vestigia furtim
  Suspenso digitis fert taciturna gradu.
Ut tetigit niveæ secreta cubilia Nymphæ,
  Ipsa sui flatus ne sonet anra, cavet.
Et jam finitima corpus librabat in herba :
  Illa tamen multi plena soporis erat.
Gaudet, et a pedibus tracto velamine, vota
  Ad sua felici cœperat ire via.
Ecce rudens rauco Sileni vector asellus
  Intempestivos edidit ore sonos.
Territa consurgit Nymphe..........

« Il était nuit; le vin avait amené le repos, et çà et là gisaient des corps « vaincus par le sommeil. Lotis reposait à l'écart, parmi l'herbe touffue et

(1) *Fast.*, II, 331.
(2) *Fast.*, III, 19.
(3) Stat., *Sylv.*, II, 3, 8.
(4) Nonn., *Dionys.*, XVI, 251, et Memn. apud Phot., cap. 43, p. 530.
(5) Nonn., *Dionys.*, XLVIII, 621.

« sous les rameaux d'un érable, dans le lieu même où, après ses jeux, elle « était tombée de fatigue. Le dieu qui l'aime se lève : retenant son haleine « et suspendu sur la pointe du pied, il s'avance d'un pas furtif et silencieux. « Dès qu'il arrive à la retraite écartée où dormait la nymphe blanche « comme la neige, il tremble que le seul souffle de sa respiration ne le tra- « hisse. Déjà son corps s'avance en chancelant jusque sur le gazon voisin de « la nymphe, et pourtant elle est encore ensevelie dans le sommeil. Joyeux, « il enlève les voiles qui la couvrent, et il commence à marcher dans l'heu- « reux chemin qui conduit à l'accomplissement de ses vœux. Mais, contre- « temps fatal ! voici que l'âne, monture de Silène, fait entendre les sons « rauques de sa voix. La nymphe se lève épouvantée....... »

Certes, aucune des trois peintures n'est à la hauteur de cette poésie: mais bien rarement un art en inspire un autre assez heureusement pour que la copie fasse oublier le modèle; et l'infériorité du produit est en quelque sorte la preuve et le cachet de l'imitation. Nous ne citons rien du second récit d'Ovide, qui est autant inférieur au premier que notre premier tableau et le troisième sont au-dessous du second.

Passons en revue quelques-unes des différences qui distinguent les trois peintures. Quant aux couleurs, d'abord, et en commençant par les cadres : le premier est rougeâtre, avec une bande intérieure plus foncée; le second est formé de deux bandes, l'une noire en dedans, l'autre brune au dehors, et séparées entre elles par une ligne blanche; le dernier enfin est rougeâtre et garni à l'intérieur d'une bande noire. Dans la première composition, la bacchante est enveloppée d'un manteau blanc sur lequel elle se trouve couchée, et dont les deux angles

inférieurs, ramenés assez bizarrement sur son corps, sont rassemblés et soulevés par le satyre : le cymbalum qui se trouve près d'elle est peint en rouge dans les trois tableaux; dans la seconde composition, ainsi que dans la troisième, la draperie est jaune.

Sous le rapport du dessin, de l'attitude des figures et du travail de l'artiste, la deuxième peinture l'emporte de beaucoup sur les autres : le paysage, le ciel, les arbres, les rochers, à peine indiqués dans le troisième tableau, et grossièrement peints dans le premier, sont traités ici avec beaucoup de vérité et de goût. Voilà bien une de ces retraites champêtres et presque sauvages, mais où la nature déploie tout son luxe de feuillages, et de fleurs, et de fruits; de sorte qu'on pourrait les appeler à la fois des déserts et des lieux fertiles : double indication que rendait parfaitement le mot ὀργάς, c'est-à-dire, un terrain propre à donner des fruits, mais qu'on laissait inculte en l'honneur de quelque dieu ou pour servir de pâturages aux animaux (1). Les *orgades* étaient des clairières au sein des forêts épaisses, des cirques naturels au milieu des monts, où les voix trouvaient toujours des échos pour leur répondre : ἀν' ὀργάδα μέλπεται ἀχώ (2); « l'écho chante dans les clairières de la forêt. » Par le radical commun ὀργή ou ὀρέγω, ce mot est évidemment lié aux autres dérivés, ὀργάω, je suis en fureur ou je produis, et

(1) Hesych., Harpocr., Suid., s. v. Ὀργάς.

(2) *Anthol.*, IV, 10, 2.

ὄργια, orgies. Un critique a même pensé que la dérivation était tout à fait directe, et il a dit : Ὀργὰς δὲ ἐκαλεῖτο διὰ τὰ ὄργια (1); « les *orgades* étaient ainsi appelées à cause des *orgies.* » Quoi qu'il en soit, de pareils sanctuaires étaient propres à redoubler le tumulte des chœurs et des danses sacrées : les initiés croyaient y entendre dans l'écho la voix de Bacchus lui-même qui répondait à leurs voix :

.... ubi audito stimulant trieterica Baccho
Orgia, nocturnusque vocat clamore Cithæron (2).

Outre cette supériorité dans les accessoires, le second tableau l'emporte encore par les attitudes, qui ont plus de grâce et de naturel. Peut-être la nymphe n'est-elle pas bien réellement endormie; et ce serait de la part de l'artiste une intention fine dont il faudrait lui savoir gré. Mais comme elle est posée avec grâce! comme son pied gauche se replie bien sous l'autre genou, en relevant et en tendant légèrement le bord du manteau finement drapé! tandis que dans la première peinture les deux jambes sont monotonement parallèles, et que, dans la dèrnière, une seule se trouve visible (espèce d'économie que fait quelquefois un peintre à la tâche). Et aussi, comme l'admiration amoureuse se peint vivement dans le geste et les traits du satyre! comme le raccourci d'un de ses bras est bien senti! comme l'autre main tient avec légè-

(1) Ulpian., ad Demosth., *Olynth.*, III.

(2) Virg., *Æn.*, IV, 301; et Serv., *ibid.*

reté les voiles qu'elle soulève ! Voilà bien le Pan ou le Satyre, αἰγοπόδην, δικέρωτα, αὐχμήεντα (1), *inuum* (2), *nympharum insidiatorem* (3). Cette figure offre une particularité telle, que les langues anciennes sont seules assez chastes pour la dire, chastes, même quand elles peignent ce qui ne l'est pas ; et la nôtre, rougissons-en, nous l'avons faite obscène, même quand la pensée est pure. Il faut donc citer textuellement le passage de Diodore qui dit : Τοὺς Πανὰς, καὶ Σάτυρους ἀνατιθέναι τοὺς πλείστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ἐντεταμένους καὶ τῇ τοῦ τράγου φύσει παραπλησίους, *Panas et Satyros consecrari plerumque in templis arrigentes et hirco natura simillimos.*

On sait d'ailleurs que le mot σάτυρος, synonyme de ἔντασις (4), vient très-vraisemblablement de σάθη, *pars virilis* (5), et que de là on a fait σατυρίασις, *satyriasis* (6).

Le Pan et le Satyre ne différaient entre eux que par l'âge : celui-ci était représenté comme plus jeune ; mais l'autre n'était pas moins lascif en dépit des années (7). Ce personnage est ici couronné de rameaux de pin ;

..... pinu præcincti tempora Panes (8) ;

(1) *Hymn. homeric. in Pana*, 2 et 6.
(2) Serv. ad *Æn.*, VI, 775.
(3) Hor., *Carm.*, III, 18 ; Stat., *Sylv.*, II, 3, 8 et 24 ; id., *Theb.*, IV, 695 ; Nonn., XII, in fin. ; Nemes., *Ecl.*, III, 57.
(4) Hesych., s. v. Σάτυρος.
(5) Scoliast. Theocr., *loc. cit.* ; Casaubon., *loc. cit.*, p. 52 ; Macrob., *Saturn.*, I, 8.
(6) Aret., *de Caus. morb.*, II, 12 ; Aurel., III, 19.
(7) Casaubon, *de Sàt.*, I, 2, p. 34 ; Theocr., *Idyll.*, IV, 62, et scoliast. *ibid.*
(8) Ovid., *Met.*, XIV, 637.

ou peut-être sont-ce des roseaux : ils conviennent également à l'amant de Syrinx et aux Faunes :

Sylvicolæ fracta gemuistis arundine Fauni (1).

Le même soin dés accessoires, le même respect des traditions mythologiques se remarque dans la coiffure de la nymphe, qui est couronnée de pampre. Les cheveux, rassemblés par un simple nœud sur le sommet de la tête, étaient chez les Grecs l'attribut des femmes non mariées (2) ; et quoique les fêtes de Bacchus fussent célébrées indistinctement par les vierges, les femmes mariées et les veuves (3), néanmoins le chœur des véritables bacchantes n'était composé que de jeunes filles : c'étaient elles qui portaient le thyrse, elles qui dansaient en criant *évohé;* quant aux véritables matrones, celles-ci suivaient d'un pas lent la théorie sacrée, elles accomplissaient solennellement les rites des sacrifices et chantaient gravement les hymnes (4). Les premières compagnes de Bacchus furent les nymphes ses nourrices (5) : Orphée les appelle παρθένοι εὐώδεις, vierges parfumées (6), et donne à Bacchus lui-même l'épithète de πολυπάρθενος, *accompagné d'une foule de vierges* (7). Nonnus (8) parle toujours des bacchantes comme des

(1) Stat., *Theb.*, V, 582.
(2) Pausan., X, 25.
(3) Eurip., *Bacch.*, 693.
(4) Diodor., IV, 3.
(5) Casaub., *de Sat.*, I, 2, p. 34; Homer., *Iliad.*, ζ, 132; *Hymn. homeric.*, II, *in Bacch.*, 9 et 10.
(6) *Hymn. in Nymph.*
(7) *Hymn. in Trieter.*
(8) *Dionys.*, XIV, 363; XV, 81; XXV, 209.

vierges tellement jalouses de leur pudeur, que, pour la garder pendant leur sommeil, elles se ceignaient les reins avec un serpent, c'est-à-dire, avec (un serpent empaillé, disent les commentateurs). On sait enfin que deux bacchantes, Eurynome et Porphyride, quittèrent, pour prendre un époux, les chœurs dionysiens (1).

La nymphe de notre tableau n'est peut-être point aussi sévère, bien qu'elle porte la coiffure virginale : cette coiffure sans bandelettes méritait aux bacchantes les épithètes ἀνάμπυκας (2), ἀκρήδεμνους (3), πλοχμοὺς εἰλικόεντας (4); et c'était là sans doute le nœud vipérin dont parle Horace (5).

Nous terminerons ce que nous avions à dire de ces trois peintures, en faisant observer leur ressemblance avec celle de la planche 4, et en priant le lecteur de se reporter à l'explication que nous avons donnée de celle-ci.

La planche 7 est complétée au moyen d'un fragment de fresque trouvé à Pompéi, et représentant cinq Pygmées.

Νῶβαι Πυγμαῖοι, dit Hésychius; les Pygmées habitaient la Nubie, c'est-à-dire, d'après les commentateurs, le pays qu'on appelle aujourd'hui l'Abyssinie (6). Mais Bochart démontre (7) que l'on appelait aussi Nubie une partie de l'Arabie Troglodytique, située près du golfe de la mer Rouge, dit *Sinus Avalites,* et que là, selon les an-

(1) *Anthol.*, VI, 5, 3 et 4.
(2) Nonn., *Dionys.*, XXXV, 261.
(3) Id., *ibid.*, XIV, 346.
(4) Id., *ibid.*, XIV, 349.
(5) *Carm.*, II, 19, 19.
(6) Strab., XVII, p. 786 et 1134.
(7) *Geogr. sacr.*, II, 23, p. 30.

ciens (1), le pays des Pygmées s'étendait autour d'immenses marais dans lesquels se trouvaient les prétendues sources du Nil (2). A la vérité, quelques écrivains ont placé les Pygmées dans l'Inde (3), et d'autres dans la Thrace, où ils habitaient une ville appelée Catuza (4). Mais si les anciens ne sont pas d'accord sur le pays qu'habitait ce peuple de nains, du moins admettent-ils tous, sauf Strabon (5), la réalité de leur existence (6), à tel point que Nonnosus (7), qui vivait sous Justinien, prétendait encore avoir vu des Pygmées.

Des écrivains du moyen âge et de la renaissance, tels que Paul Jove, Cardan, Olaus Magnus, plus curieux collecteurs de faits extraordinaires que critiques judicieux, perpétuèrent la croyance antique et placèrent les Pygmées, les uns au Japon, les autres en Laponie.

Néanmoins, dans les temps les plus éclairés et chez les meilleurs esprits de l'antiquité, cette croyance fut plutôt un motif de caricatures et de descriptions plaisantes, qu'une notion historique sérieusement acceptée. Les combats des Pygmées étaient représentés sur les murs des tavernes ou des boutiques, ἐπὶ τῶν καπηλίων (8), ou, selon la leçon de Vossius (9), sur des surfaces courbes qui les grossissaient,

(1) Aristot., *Hist. an.*, VIII, 12; Pompon. Mel., III, 8; Ptolom., IV, 8; Plin., VI, 30.
(2) Pompon. Mel., I, 9.
(3) Philostrat., *Apoll.*, III, 47.
(4) Plin., IV, 11.
(5) Strab., VII.
(6) Homer., *Iliad.*, γ, 6; Ctes., ap. Phot., p. 45.
(7) Apud Phot., p. 6.
(8) *Probl. aristotelic.*, sect., X, 7.
(9) *In Mel.*, III, 8, p. 854.

ἐπὶ τῶν χαμπύλων. Cette dernière interprétation n'offre guère de vraisemblance, et se concilie mal avec les lois de la physique ; car il ne suffit pas d'une surface courbe, il faut des miroirs ou des verres, pour grossir les objets. La première est au contraire d'accord avec les goùts de cet honnête Davus, qui admirait si naïvement les combats dessinés à la sanguine ou au charbon :

Prælia rubrica picta aut carbone (1).

Et, qu'on le remarque bien, c'est dans une boutique de Pompéi que notre fragment de fresque a été trouvé. Le mot Pygmée vient évidemment de πυγμή, coudée, à cause de la taille attribuée à ce peuple de nains; mais πυγμή, signifie aussi Pugilat; c'est en outre la racine du mot latin *Pugna,* synonyme de *Prælium*, combat : il ne serait donc pas étonnant que dans le vers d'Horace *Prælia* s'appliquât aux combats de pygmées représentés sur les murs des cabarets. C'est sans doute à cause de ce rapport étymologique que l'on représente toujours ces petits hommes occupés de leurs combats contre les grues, leurs terribles adversaires :

Pygmæus parvis currit bellator in armis (2).

C'est pour cela qu'on les peint, quittant en foule leurs demeures faites de coquilles d'œufs et de plumes, mon-

(1) Horat., *Sat.*, II, 7, 98; vid. et. Cic., *de Or.*, II, 66; Quintil., VI. 5.

(2) Juven., *Sat.*

tant à cheval sur des perdrix (1), ou sur de petites chèvres, et descendant vers les bords de la mer pour y détruire les œufs des grues et y tuer les petits de ces oiseaux. C'est pour cela enfin qu'on nous montre les Pygmées attaquant Hercule, comme les Lilliputiens Gulliver (2). D'où l'on peut conclure que les artistes anciens se sont servis des Pygmées pour représenter en caricature, et sous un point de vue ridicule, tous les actes de la vie ordinaire. Et pour rendre le trait de ces images satiriques encore plus mordant, plus incisif, ils ne se sont point bornés à représenter des hommes d'une petite taille, quoique bien proportionnés : ils leur ont donné une tête énorme, une taille assez large, mais courte, et des membres inférieurs tout à fait exigus. Les caricaturistes modernes ont suivi un procédé semblable, il y a peu d'années, dans les dessins qu'ils ont appelés *grotesques*.

Ici, les cinq Pygmées sont couronnés de laurier : serait-ce quelque allusion à un triomphe, à des victoires athlétiques ou militaires, dont l'artiste a osé faire un sujet de moquerie? Les deux premiers, vêtus de jaune et de vert, portent ensemble ou se disputent entre eux un vase en forme de coquille. On pourrait rappeler ici ce que dit Ctésias (3) d'un lac du pays des Pygmées, à la superficie duquel flottait, quand l'onde était tranquille, une grande quantité d'huile qu'ils recueillaient avec des

(1) Eustath.
(2) Philostrat., II, 22.
(3) Apud Phot., p. 45.

conques, σκαφίοις. Le second Pygmée porte en sautoir une espèce de cerceau : les Pygmées étaient de très-habiles archers, σφόδρα τοξόται (1); et peut-être ce cercle, comme celui que l'on voit à la cinquième figure, n'est-il autre chose qu'un arc. Le troisième personnage, que l'on aperçoit seulement dans le lointain, est couvert d'une robe rouge. Le quatrième, vêtu de violet, tient de la main droite une baguette et de l'autre une petite statue dont on ne peut distinguer les attributs. Est-ce une divinité de l'Égypte, une Diane, une Minerve égyptienne (2)? ou bien ne serait-ce pas plutôt cette Gérane, reine des Pygmées, qui, à cause de sa beauté, fut adorée par ses sujets, mais qui devint leur plus terrible ennemie quand elle eut été changée en grue par Diane ou par Junon (3)? Enfin le cinquième, dont le manteau est d'une étoffe changeante rouge et verte, tient à la main un lis ou une plante semblable, peut-être une plante aquatique comme celles que baignaient les flots du Nil. Ce dernier personnage a la partie inférieure du corps entièrement nue, et l'on pourrait croire que l'autre le flagelle en présence de sa petite idole. Ces deux dernières figures sont encore remarquables par l'exagération de la grandeur du membre viril : c'est là un trait commun à beaucoup de caricatures antiques; on le remarquera dans la plupart de celles que nous donnerons dans ce recueil, et en parti-

(1) Ctes., *loc. citat.*; Plin., VII, 3.
(2) Herod., II, 83, 137 et 175.
(3) Athen., IX, p. 593; Ælian., *Hist. an.*, XV, 25.

culier dans le petit tableau qui représente Énée, Anchise et Ascagne (1) : il est étrange que les parties de la génération aient été, chez les peuples, tantôt un objet de culte et tantôt un sujet de dérision ; à la vérité, ces deux manières de voir ne sont point de la même époque : l'une appartient à l'enfance des nations, l'autre à leur décrépi tude. La particularité que nous venons de signaler dans notre caricature est racontée par Ctésias des Pygmées Troglodytes : Αἰδοῖον δὲ μέγα ἔχουσιν, ὥστε ψαύειν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ, *pudenda autem habent crassiora et prælonga, ita ut juncturam pedis attingant.* On assigne aux Égyptiens une monstruosité de cette espèce, qui était chez ce peuple la cause de nombreuses hernies (2).

Nos lecteurs ont entrevu déjà que nous attachons peu d'importance à toutes ces explications, qui supposent que l'artiste a voulu représenter de véritables Pygmées voisins de l'Égypte. Notre ambition aurait été de trouver dans la vie d'un des Césars une anecdote à laquelle pût s'appliquer cette composition, dans laquelle nous n'aurions pas hésité alors à reconnaître une satire tracée de main de maître avec le pinceau, une véritable caricature politique. Malheureusement, Suétone, Pétrone et Lampridius, considérés comme auteurs de mémoires secrets et anecdotiques sur l'empire romain, ne sont pas encore assez complets.

(1) Voy. pl. 58. (2) Prosp. Alpin., *Rer. Ægypt.*, I, 19.





Satyre und Ziegen

PLANCHE 8.

Ces deux peintures, trouvées à Portici, sont remarquables par la simplicité du sujet autant que par la franchise du pinceau et la vivacité du coloris. Toutes deux représentent un Satyre qui, les mains derrière le dos, danse avec un bouc et va frapper son front cornu contre la tête également cornue de l'animal. Le bouc de la première peinture est blanc; celui de la partie inférieure de la planche est d'une teinte obscure. Le mouvement des deux groupes est fort naturel : on remarque cependant plus de franchise et de vivacité dans le premier.

Nous avons déjà parlé assez au long du caractère lascif des Satyres. Les Égyptiens, qui considéraient cet être fabuleux comme le symbole de la génération, lui rendirent des honneurs divins, et Diodore rapporte que dans les temples on voyait des images de Pans et de Satyres représentés de telle sorte que, par les parties inférieures de leur corps et surtout par celles de la génération, ils ressemblaient entièrement à des boucs (1). Cette particularité se remarque aussi dans la première de nos deux peintures.

On voit, sur une gemme bien connue (2), un Pan et un

(1) Diod. Sic., I, 88. Vide supr., pl. 5, 6 et 7, p. 35.

(2) Beger, *Thes. Brand.*, p. 154.

bouc représentés dans la même attitude que nos deux figures, et accomplissant le même acte, qui est familier aux mâles de la brebis et de la chèvre, et qui consiste à entrechoquer leurs têtes, non pour combattre, mais comme s'ils se procuraient ainsi une espèce de volupté ou du moins de soulagement. Et en effet, les béliers se livrent avec fureur à cet exercice, quand ils sont attaqués d'un mal de tête, causé, dit-on, par une espèce de ver qui se loge sous leur crâne. C'est aussi un prélude à des combats plus lascifs. Pan est représenté comme se mêlant aux jeux du troupeau, parce qu'il présidait aux occupations pastorales : Orphée lui donne l'épithète d'αἰγομελής, et Virgile l'appelle *custos ovium*. Cette espèce de danse d'hommes et d'animaux a fait quelquefois partie des jeux publics chez les anciens; et Synesius rapporte (1) que des hommes chauves paraissaient sur le théâtre pour danser et entrechoquer leurs têtes avec des boucs livrés à cet exercice. Il y a encore quelque analogie entre cette danse et celle des Corybantes, que l'on peignait sur les murs des temples de Cybèle :

Et Cybeles picto stat Corybante tholus (2).

« Le dôme de Cybèle où sont peints les Corybantes. »

Le mot Corybante peut venir de κορύπτειν, agiter la tête en sautant, ou de κόρυς, espèce de casque ou de chapeau.

Comme exemple de l'usage que le chef du troupeau,

(1) *De Calvit.*

(2) Martial., *Epigr.*, I, 71, 10.

M S



A. l'e Fauchet — A. d'H. V. F. P. 1

MARS ET VÉNUS.

Mars und Venus.

vir gregis, capræ maritus, sait faire de son front pour se défendre et même pour attaquer au besoin, on connaît un fait curieux rapporté par Élien (1) : un jeune Sybarite, nommé Cratès, ayant montré trop d'affection pour une chèvre, excita la jalousie du bouc, qui vint l'attaquer à coups de tête et de cornes, le renversa et lui brisa le crâne.

PLANCHE 9.

Dans un champ d'azur paraissent deux personnages dont les pieds ne s'appuient point sur le sol : ils flottent au sein de l'air, sans être soutenus par des ailes, mais de leur propre nature, ainsi qu'il appartient à des êtres célestes. C'est d'abord Mars, portant en tête un casque d'acier, ce casque dans lequel viennent nicher les colombes quand il le dépose auprès de son amante : il a les épaules couvertes d'une draperie rouge, et il saisit Vénus pour l'embrasser. Cette déesse porte de chaque côté deux bracelets d'or, dont un à l'avant-bras et l'autre au-dessus du poignet. Elle a, en outre, à chaque pied, un peu au-dessus de la cheville, un cercle d'or ou une périscélide (περισκελίς). Tout le torse de cette figure, qui est d'une grande beauté, se montre à découvert : une grande draperie rougeâtre, enveloppant seulement les cuisses et les genoux, flotte sur le flanc gauche, et autour de la tête où, comme on

(1) *Hist. an.*, VI, 42.

le voit dans beaucoup d'images de Vénus, cette draperie se gonfle pareille à une voile, gracieusement et légèrement soutenue par la main droite de la déesse. De la gauche, elle porte un flabellum, un éventail, ou plutôt une espèce de feuille que nous avons déjà vue à la main de plusieurs prêtresses de Vénus (1), qui sert aussi d'attribut à une Vénus céleste (2), et que nous retrouverons encore comme attribut de notre Vénus marine (3). A la gauche de la déesse paraît un Amour qui porte l'arc et les flèches, et qui, tout en paraissant s'applaudir de sa victoire sur le dieu des combats, semble engager Vénus à se soustraire aux caresses de son amant : auprès de Mars, un autre Amour porte fièrement sur son épaule l'épée et le baudrier du dieu qu'il vient de désarmer, et celui-là semble au contraire exciter l'amant de Vénus et l'encourager dans ses amoureuses tentatives. N'est-ce point là une allégorie délicieuse? le génie de l'amour masculin ne semble-t-il pas dire :

Vim licet appelles, grata est vis ista puellis (4).

« Qu'on l'appelle violence, cette violence est douce au cœur des femmes. »

Tandis que le Génie de la femme répond :

Grata mora est Veneri, maxima lena mora est (5).

« Vénus aime les refus ; les refus sont de grands séducteurs. »

(1) Voy. *Peintures*, 3e série, pl. 90.
(2) Patin, Pollen., *Supplem.*, t. II.
(3) Voy. une des pl. suiv.
(4) Ovid., *de Art. am.*, I, 667.
(5) Id., *ibid.*, 752.

M S. 10.



H. Roux ainé. A. d' H. V. 3. P. 187.

BACCHUS.
Bacchus.

Les amours de Mars et de Vénus ont formé le thème favori des artistes et des poëtes de l'antiquité (1). Ce sujet gracieux a fourni des groupes (2), des tableaux et des gemmes (3); il figure même parmi les ornements du coffre de Cypsélus (4): il a inspiré enfin une charmante épigramme de l'Anthologie (5).

Remarquons encore que la Vénus ici représentée, la Vénus, femme de Vulcain et amante de Mars, est celle que Cicéron, qui en distingue quatre, appelle la troisième, la fille de Jupiter et de Dioné (6). Cependant, les poëtes les confondent toutes en une seule. Quant aux deux Amours, qui l'ont fait appeler *Geminorum mater Amorum*, Cupidon qu'elle eut de Mercure, et Jocus ou Antéros, fils de Mars, ils sont indiqués par les deux grands poëtes mythographes, par Hésiode (7) et par Ovide (8).

PLANCHE 10.

Sur un fond de couleur grisâtre, comme un brouillard d'automne, devant un bosquet d'ormeaux mariés à la vigne, on voit une figure de Bacchus, bien posée, dessinée

(1) Homer., *Odyss.*, θ, 266; Ovid., *de Art. am.*, II, 561.
(2) *Mus. Capitol.*, tom. III, tav. 20; *Mus. Fiorent.*, tom. III, tav. 36.
(3) *Mus. Fiorent.*, tom. I, *Gemm.*, tav. 73, n. 8.
(4) Pausan., V, 18.
(5) *Anthol.*, III, 244.
(6) Cic., *de Nat. deor.*, III, 23.
(7) *Theog.*, 200.
(8) *Fast.*, VI, 1.

nettement et agréablement coloriée. Le dieu du vin a la tête couronnée de bandelettes, de feuillage et de fleurs :

Tum varii flores, et frons redimita corymbis (1).

Une peau d'animal, la nébride sacrée (2), part de son épaule droite, tourne sous les deux bras, et lui couvre la poitrine ; tandis qu'une longue draperie, dont une extrémité est pendante sur le bras droit, couvre l'épaule gauche, le bras et le flanc du même côté, puis enveloppe la cuisse, le genou, toute la jambe, et cache même le pied. L'autre jambe est chaussée d'une bottine faite de la peau d'un animal, dont on voit la tête à la partie supérieure de la chaussure.

On sait que la nébride est l'attribut distinctif de Bacchus et de ses serviteurs :

Alcides clava, Mavors tum lusit in hasta,
Arcas tum virga, nebride tum Bromius (3).

« Alcide a sa massue, Mars sa lance, Mercure sa baguette, et Bromius « sa nébride. »

La nébride se formait de plusieurs peaux de faon (νεβρός), découpées et cousues ensemble ; et comme ces peaux étaient quelquefois de teintes différentes, cette espèce de petit manteau méritait alors l'épithète de ποικίλον, *versicolor*. Les bacchantes s'en revêtaient dans leur vo-

(1) Tibull., *Eleg.*, I, 8, 32.
(2) Senec., *Œdip.*, 438.
(3) Sidon. Apoll. in Præf., *Epith. Rur.*, 26.

lontaire et passagère démence : c'est pourquoi ceux qui étaient affligés d'une véritable folie le portaient aussi comme insigne (1). Cette espèce de vêtement avait, selon les anciens, la propriété particulière de chasser les serpents, de sorte qu'il était utile à des gens qui se couchaient et dormaient dans des lieux sauvages (2). Quant aux chaussures, dont l'étoffe était la même que celle de la nébride, on en trouve de pareilles dans une médaille de Commode (3), et Virgile donne à Bacchus le cothurne(4). Les peaux que l'on employait à cet usage étaient appelées parthiques, babyloniques et sarmatiques (5).

De la main gauche, Bacchus tient un long thyrse orné d'une bandelette; et dans la droite, il a une corne ou rhyton, qui offre une particularité remarquable : trois pointes terminent sa partie la plus mince, et il n'est point percé par cette extrémité. Sans doute, ces trois pointes étaient comme trois pieds sur lesquels le vase pouvait se tenir debout et se poser étant plein. Telle était sans doute cette corne dont parle saint Ambroise : *Cernas poculorum diversorum ordines.... vasa exposita aurea et argentea.... cornu in medio vini plenum* (6). « On y voit différentes coupes rangées par ordre; des vases d'or et d'argent y sont exposés aux regards : au milieu est une

(1) Eurip., *Bacch.*, 695 et 833; *Phœniss.*, 798 et scol.
(2) Plin., XXVIII, 9, 42.
(3) Buonarroti, *Med.*, p. 116.
(4) *Georg.* II, 8.
(5) L. 16, *de Public.;* L. 27, *de A. et A. L.*
(6) *De Jejun.*, 13.

corne pleine de vin. » Athénée rapporte aussi (1) que, dans les fêtes de Bacchus, le prix du vainqueur était un trépied, mais que, par trépied, il faut entendre un cratère : car la dénomination de trépied se donnait à tous les ustensiles qui reposaient sur une triple base. C'est sans véritable fondement que des archéologues ont cherché dans notre peinture une allusion aux trois coupes que l'on buvait en l'honneur de Bacchus, de Vénus et de l'Injure (2), ou aux trois coupes dont le sage devait se contenter (3). Plus hasardeux encore, d'autres veulent voir dans ces trois pointes le foudre trisulce que quelques auteurs donnent au fils de Sémélé (4).

De ce vase, qu'on pourrait appeler *rhyton tripode,* le dieu verse du vin dans une coupe qui, tenue d'une main tremblante par un Satyre ivre, épanche une partie de la liqueur sur la poitrine du dieu champêtre. Celui-ci est étendu par terre, déjà vaincu par le vin ; et s'appuyant sur la main droite, il paraît faire un effort pour se relever : mais Bacchus, lui appuyant son pied droit sur le ventre, le contraint à rester immobile. Au sourire de dédain qui est empreint sur la figure du dieu, à l'ignoble désordre et à l'expression bestiale que l'on devine dans les traits du Satyre (et malheureusement cette partie de la peinture a beaucoup souffert), on voit que l'intention de l'artiste a été toute morale : il a voulu faire

(1) *Deipnos.*, II, 2, p. 37.
(2) Athen., *loc. citat.*, 36.
(3) Id., X, 11, p. 441.
(4) Cuper., *Harpocr.*, p. 98 ; Sidon. Apoll., *Carm.*, XXII.

entendre que Bacchus, tout en prodiguant ses dons à ceux mêmes qui en abusent, n'a pour ces insensés qu'insulte et mépris : il semble se plaire à les enfoncer de plus en plus dans leur fange. Nous avons ici mieux encore que cette leçon donnée par le poëte (1) :

Vina parant animum Veneri; nisi plurima sumas,
Et stupeant multo corda sepulta mero.
Nutritur vento, vento restinguitur ignis :
Lenis alit flammas, grandior aura necat.

« Le vin prépare l'esprit aux jeux de Vénus, à moins qu'on n'aille jus-
« qu'à l'abus, et que les sens, hébétés, ne s'ensevelissent dans les flots de la
« liqueur perfide. Le vent nourrit un incendie; le vent peut aussi l'é-
« teindre : un soufle léger anime la flamme; plus violent, il la tue. »

De l'autre côté du tableau, vers le fond, on voit, sur une base élevée, ou sur une espèce d'autel carré, un Priape qui tient de la main droite un roseau fendu ou quelque autre ustensile semblable, et de la gauche un autre objet que l'on ne peut distinguer : peut-être est-ce, d'un côté, la faux, qui était un attribut de ce dieu, *cum falce saligna* (2); peut-être, de l'autre, des crotales (3), ou bien une bourse (4). Deux perches, dont une fort longue, paraissent être fichées sur sa tête : l'une d'elles est certai-

(1) Ovid., *Remed. amor.*, 805; vide etiam Mart., *Epigr.*, I, 107; Petron., 130.

(2) Virg., *Georg.*, IV, 111.

(3) *Priap. carm.*, 26; La Chausse, *de Mut. simul.*, tab. 5; Beger, *Thes. Brand.*, tom. III, p. 264.

(4) La Chausse, *loc. citat.*, tab. I; Beger, *loc. citat.*, p. 266.

nement placée ainsi, et doit être destinée, selon l'usage, à effrayer les oiseaux :

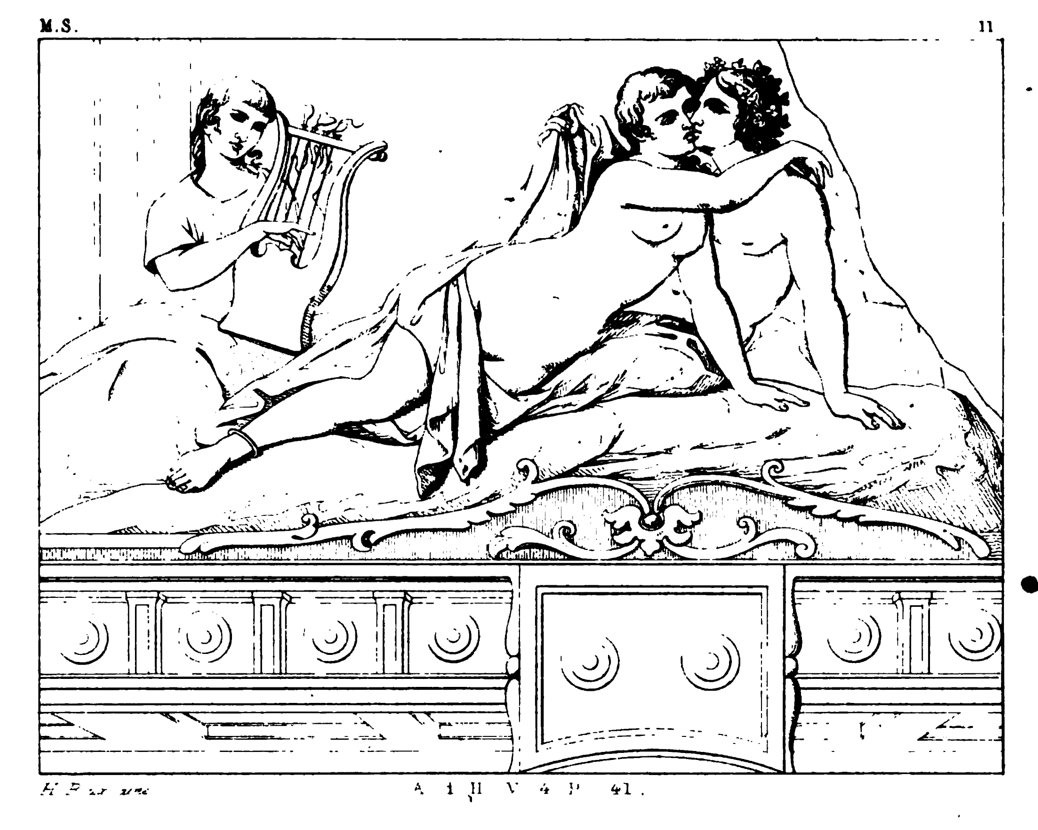
.... Nam fures dextra coercet,
Obscenoque ruber porrectus ab inguine palus;
Ast importunas volucres in vertice arundo
Terret fixa, vetatque novis considere in hortis (1).

L'attribut le plus remarquable de cette statue est certainement celui qui est décrit dans le deuxième vers : nous aurons occasion de revenir sur l'obscénité du Dieu des jardins et sur les nombreuses inscriptions dans lesquelles les poëtes ont usé et abusé de toutes les allusions que ce sujet pouvait leur fournir. Ici, il y en a peut-être une que nous devons signaler : l'artiste n'a-t-il pas voulu opposer à la débilité du satyre engourdi par le vin, la vigueur constante du dieu qui, vivant *sub dio*, toujours exposé aux injures de l'air, ne s'abreuve en tout temps que de l'eau du ciel ?

PLANCHE 11.

La partie inférieure de ce tableau, trouvé à Portici, est occupée par une corniche peinte en bleu turquin, et dont la perspective est calculée de telle sorte qu'elle paraît vue d'en bas : elle est surmontée de rinceaux de cou-

(1) Horat., *Sat.*, I, 8, 4 et seqq.



A. 1 H V. 4 P. 41.

[illegible]

Bacchus und Ariadne

leur d'or. Plus haut, se trouve une composition dont il n'est point facile de déterminer le sujet. C'est à coup sûr une scène nuptiale, les deux époux viennent de se placer sur un lit dont les coussins sont blancs et les draperies également blanches. Mais, dans ce jeune homme couronné de lierre, qui écarte les voiles dont le corps de son amante était couvert, pourquoi des imaginations trop subtiles ont-elles prétendu reconnaître un Bacchus? Dans cette jeune femme nue, dont la jambe droite porte un anneau, une périscélide d'or, pourquoi s'obstiner à voir une Ariane? — Pourquoi? C'est que, lors des noces de Bacchus et d'Ariane, Apollon chanta l'épithalame : Sénèque le dit en termes exprès :

Ducitur magno nova nupta cœlo :
Solemne Phœbus carmen
Edit, infusis humero capillis (1).

« La nouvelle épouse est amenée dans le vaste Olympe; Phœbus, laissant flotter sur ses épaules sa belle chevelure, chante l'hymne solennel. »

Et Nonnus parle dans le même sens de cet hymne nuptial, νύμφιον ὕμνον (2). Or, le personnage que l'on voit sur un des côtés du groupe est nécessairement Apollon, qui joue de la lyre; et l'autre figure, qui est détruite en partie, portait aussi certainement sur sa tête la ciste mystique consacrée à Bacchus. Donc le tableau représente l'hymen d'Ariane et de Bacchus. — Et si nous insistons, si

(1) *Œdip.*, 497.

(2) Nonn., *Dionys.*, XLVII, 464.

nous ne reconnaissons pas l'Apollon et le cistophore, on nous répondra : « Ces deux personnages sont tels, parce que le groupe représente Ariane et Bacchus ; et c'est Ariane et Bacchus, parce que les deux personnages sont Apollon et le cistophore : il n'y a pas moyen de sortir de là. Il est vrai que dans d'autres tableaux, c'est Ariane qui porte la ciste elle-même ; mais ici, la ciste, qu'on ne voit pas, est évidemment portée en l'honneur d'Ariane. »

Eh quoi ! ne pourra-t-on jamais, en archéologie, comme dans tout exercice de l'esprit humain, demeurer simples et vrais ? Ce prétendu Apollon, qui n'a rien de divin, n'est-ce pas tout uniment une joueuse de cithare, qui, avant de sortir de la chambre nuptiale, où elle a conduit les époux, entonne l'hymne nuptial ? Elle doit chanter quelques-uns de ces vers brûlants, tels que Claudien sut en faire une fois, pour l'hymen d'Honorius et de Marie (1) :

Adspirate novam pectoribus fidem,
Mansuramque facem tradite sensibus.
Tam junctis manibus nectite vincula
Quam frondens hedera stringitur æsculus,
Quam lento premitur palmite populus;
Et murmur querula blandius alite
Linguis assidue reddite mutuis.

« Aspirez de tous vos soupirs à une alliance nouvelle ; portez dans tous « vos sens le flambeau d'une éternelle ardeur. Que vos mains jointes vous

(1) Claud., *Fescennin. in Nupt. Aug. honor. et Mar.*, 114 et seqq.

« enchaînent d'une indissoluble étreinte : comme le lierre embrasse le « chêne verdoyant; comme la vigne flexible s'enlace au peuplier : et que « vos bouches enflammées se renvoient l'une à l'autre un murmure plus « doux que les gémissements de la colombe. »

Cette femme, costumée d'une manière peu recherchée, a l'air vulgaire et semble presque jalouse du bonheur dont elle est témoin. Elle va sortir, disons-nous, par la porte qu'indique la colonnade placée derrière elle : car, selon les rites de l'hyménée, les deux époux devaient être renfermés seul à seul, *solus cum sola*, tandis que l'épithalame se chantait à la porte :

Conscius ecce duos accepit lectus amantes :
Ad thalami clausas, Musa, resiste fores (1).

« Le lit nuptial, complice de leur bonheur, a reçu les deux amants; « Muse, arrêtons-nous à cette porte qui se ferme sur nous. »

Ce n'est pas d'ailleurs que la pudeur antique éloignât d'une manière absolue toute espèce de témoins des plaisirs des amants ou des époux. Les dieux paméliens, Jupiter et Junon (2), et une foule de divinités subalternes, n'avaient-ils point l'entrée du thalamus nuptial. Toute cette mythologie, érotiquement burlesque, a été ridiculisée par saint Augustin (3) avec une ironie pleine de sel et dans une latinité qui a son atticisme. Nous craindrions d'affaiblir si nous ne citions point textuellement : « *Quum*

(1) Ovid., *de Art. am.*, II, 704; vide etiam Catull., *Epith. Manl.*, 231, et Theocr., *Idyll.*, XVIII.

(2) Dionys. Hal., II, p. 34.

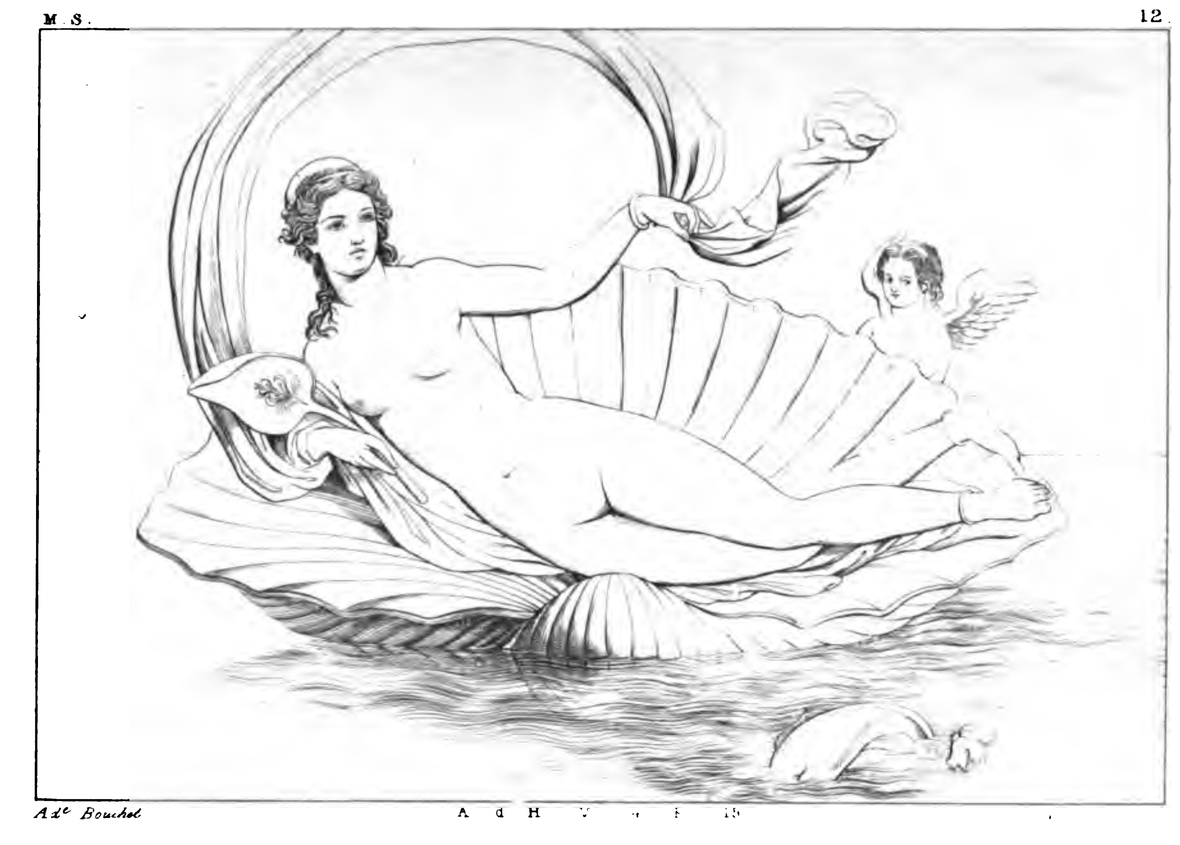
(3) *De Civit. Dei*, VI, 9.

mas et fœmina conjunguntur, adhibetur deus Jugatinus : sit hoc ferendum. Sed domum est ducenda quæ nubit; adhibetur et deus Domiducus. Ut maneat cum viro, additur dea Manturna. Quid ultra quæritur? Parcatur humanæ verecundiæ : peragat cætera concupiscentia carnis et sanguinis, procurato secreto pudoris. Quid impletur cubiculum turba numinum, quando et paranymphi inde discedunt?... Adest dea Virginiensis, et deus pater Subigus, et dea mater Prema, et dea Pertunda, et Venus, et Priapus! »

Bien plus, rien ici n'indique précisément un mariage légitime; tout signalerait plutôt une simple scène érotique. Ce tableau, qui ornait les murs d'une salle à manger, représente un des épisodes qui se passaient habituellement dans ces lieux décorés de tableaux lascifs (1). Cet homme, couronné de fleurs et de feuillage (2), est un convive; ce lit, un des lits du triclinium. L'affreuse dissolution qui accompagnait les festins, chez les Étrusques, avait été transmise par eux aux Romains; et la description du *Pervigilium Priapi* de Quartilla (3) ne paraît guère audessus de la réalité. Parmi les habitants de l'Italie, qui se serait abstenu, pour un ou plusieurs témoins, d'un acte obscène dont il lui prenait fantaisie (4)? Les Égyptiens, et les Grecs proprement dits, étaient les seuls

(1) Sidon. Apoll., *Epist.*, II, 2.
(2) Plin., XXI, 9; Athen., XIV.
(3) Petron., cap. 20 et seqq.
(4) Stephan. Negr., *de Luxu Græc.*, II; *Ant. gr.*, tom. VIII; Plaut., *Bacchid.*, III, 3.

M. S. 12.



Axe Bouchet A. d H.

VENUS MARINE.
Venus marina.

peuples de l'antiquité qui, sous ce rapport, respectassent au moins les temples (1) : Οἱ μὲν γὰρ ἄλλοι σχεδὸν πάντες ἄνθρωποι, πλὴν Αἰγυπτίων καὶ Ἑλλήνων, μίσγονται ἐν ἱεροῖσι.

PLANCHE 12.

Suspendue, pour ainsi dire, entre l'azur du ciel et l'azur des mers, une conque porte Vénus, entièrement nue et couchée sur le flanc droit. Cette peinture, dont le dessin est élégant et correct, et dans laquelle les chairs sont traitées avec beaucoup de délicatesse, a été trouvée sous le portique d'un petit *viridarium* ou jardin de ville. Les images de Vénus décoraient fréquemment les jardins des anciens : une inscription mentionne la Vénus des fameux jardins de Salluste (2); on voyait à Athènes la Vénus ἐν κήποις du sculpteur Alcamène (3), et ce mot κήποι, jardins, était le nom particulier d'un lieu situé hors des murailles, où se trouvait le temple de la déesse. Le soin des jardins était d'ailleurs confié à cette divinité (4), qui est considérée comme la mère de Priape et qui présidait à toute espèce de production ou de génération (5). Enfin, le mot κῆπος se prenait figurément (6), de manière à pro-

(1) Herod., II, 64.
(2) Gruter, *Inscr.*, 102, 1.
(3) Plin., XXXVI, 5; Lucian., *Im.*, 4 et 6; id., *Dial. mer.*, VII; Pausan., I, 19.
(4) Varr., *de Ling. lat.*, V, 3; id., *de Re rustic.*, I, 1; Plin., XIX, 4.
(5) Girald., *Synt.*, XIII, p. 396.
(6) Anacr., *Od.*, 62, ubi Barnes.

duire l'équivoque peu décente que présente le mot *hortus* dans ces deux premiers vers d'une épigramme latine (1) :

Hortis Hesperidum, Sabelle, cultis
Nostræ cultior hortus est puellæ.

Les anciens ne sont guère d'accord entre eux sur ce qui concerne Vénus. On n'en admettait d'abord qu'une seule, soit qu'on la reconnût pour fille de Jupiter et de Dioné (2), soit qu'on la fît naître du sein des mers (3). Plus tard, on distingua, d'une part, la fille de Jupiter et de Dioné, qu'on appela la Vénus vulgaire, πάνδημος; et de l'autre, la Vénus céleste, Οὐρανία, que l'on supposa fille du Ciel, *prolem sine matre creatam* (4). Une troisième y fut ajoutée, que l'on appela Vénus marine, ποντία (5), ou peut-être la cause universelle, παναιτίη (6). Enfin, Cicéron en compte quatre (7) : la Vénus céleste, fille du Ciel et du Jour (*dies*, ἡμέρα, étant du féminin); la Vénus aphrodite ou marine, née de l'écume des mers (ἀφρός); la Vénus terrestre ou vulgaire, fille de Jupiter et de Dioné; et la Vénus syrienne ou Astarté, l'amante d'Adonis. Les poëtes les confondaient toutes ensemble : Orphée en avait donné l'exemple (8) en réunissant dans un seul personnage la Vénus marine et la Vénus céleste; et Varron (9)

(1) *Anthol. lat.*, tom. I, p. 686; et *Priap. veter.*, 115.
(2) Hom., *Iliad.*, V, 380; Apoll., I, 4.
(3) Hes., *Theog.*, 195; *Hymn. homeric. ad Ven.*, II.
(4) Plat., *Sympos.*
(5) Phurnut., *de N. D.*, 24.
(6) Gal., *in eund. loc.*
(7) *De Nat. Deor.*, III.
(8) *Hymn. orphic.*
(9) *De Ling. lat.*, IV, 61 et seqq.

était parti de cette confusion pour expliquer quel symbole formaient l'eau et le feu dans les cérémonies nuptiales. *Igitur caussa nascendi duplex, ignis et aqua; ideo ea nuptiis in limine adhibentur quod conjungit. Hinc et mas ignis, quod ibi semen : aqua femina, quod fetus alitur humore. Et horum vinctionis vis Venus..... Poetæ de cœlo quod semen igneum cecidisse dicunt in mare ac natam è spumis Venerem, conjunctio ignis et humoris quam habet vim, significant esse Veneris.* « La cause de la naissance est double, l'eau et le feu : c'est pour cela que dans les cérémonies nuptiales ces deux éléments figuraient sur le seuil même où se consacre l'union. Le feu est mâle, et contient les germes; l'eau est femelle, et son humidité les nourrit. La force de leur union est Vénus même. Quand les poëtes ont dit qu'un germe enflammé tomba du ciel dans la mer et que Vénus naquit de l'écume qui en jaillit, ils ont voulu marquer que tout le pouvoir attribué à cette déesse réside dans l'alliance du feu et de l'humidité (1). » Il y a encore sur la naissance de Vénus d'autres opinions excentriques, qui méritent d'être citées, bien que, comme tant d'idées poétiques, elles se perdent dans l'ensemble vaste et compliqué des mythes : car les modernes seuls ont considéré cet ensemble comme homogène; ils en ont fait ainsi une science de collége appelée la Mythologie ou la Fable, science fausse et mutilée, qui heureusement n'a plus

(1) *In eund. loc.*, Scalig. et Cuper., *Observ.*, II, 1.

cours que dans les écoles d'un ordre inférieur, science dont Dumoustier fut la dernière expression. Ainsi, Épiménide fait de Vénus la fille de Saturne et d'Évonyme; l'illustre traducteur d'Aratus (1) pense qu'elle est née d'un œuf qui tomba dans l'Euphrate (2) : voilà deux détails que ne donne aucun traité de mythologie.

Les Égyptiens avaient une divinité dont les attributs étaient à peu près les mêmes que ceux de l'Aphrodite des Grecs et de la Vénus des Romains; ils lui donnaient le nom de Nefti, qui n'est pas sans analogie avec Nicé (νίκη, victoire), surnom que les Grecs appliquaient à leur Aphrodite, ainsi que celui de Téleuté (τελευτὴ, fin) (3).

La tradition la plus généralement admise, et certes la plus poétique, sur la naissance de la mère des Amours, est celle qui a été recueillie par Hésiode (4) et transmise par lui à tous les poëtes et mythographes : Saturne enlève à Uranus, ou à Cœlus, son père, les parties de la génération et les jette dans la mer; et de l'écume qui jaillit (ἀφρὸς), on voit naître la déesse de la reproduction et de la volupté.

L'explication de ce mythe est dans l'opinion de Varron que nous avons rapportée tout à l'heure; tous les mythographes l'avouent encore, sauf que plusieurs nom-

(1) Drusus Germanicus, *Arati Phænom.*

(2) Girald., *Synt.*, XIII, p. 386; Natal. Com., IV, 13; Beger, *Thes. Brand.*, p. 179.

(3) Diod., I, 13; Plut., *de Isid. et Osirid.*, tom. II, p. 355.

(4) *Loc. citat.*

ment l'eau et le mouvement au lieu de désigner l'eau et le feu : ils font remarquer en outre que les germes de tous les animaux sont pareils à une espèce d'écume, ἀφρώδη (1). Quelques archéologues ont émis à ce sujet une conjecture ingénieuse (2) : les Grecs ont pensé, disent-ils, que Vénus était sortie des flots, parce que le culte de cette déesse, pour arriver jusqu'à eux, avait traversé la mer Ionienne, venant de l'Orient et de la Phénicie, pays où ce culte était très-répandu, et que l'on surnommait, pour cette raison, la Terre de Vénus. Et en effet, la déesse de l'amour et de la génération a un nom spécial dans tous les idiomes de la moyenne Asie (3); Aphrodite même est un mot auquel on pourrait sans invraisemblance assigner une origine phénicienne, et à coup sûr il serait impossible de dériver ce nom, ou le nom latin *Venus*, du sanscrit, souche du grec et de toutes les langues de l'Europe : en sanscrit la Vénus indienne s'appelle Çrîs (χάρις). Mais les Étrusques avaient de toute antiquité leur *Venus murtia* (4); les Romains n'eurent d'abord que Junon pour présider aux unions légitimes, les seules dont ce peuple aux mœurs sévères daignât s'occuper; ce fut aux Étrusques qu'ils empruntèrent plus tard le nom et le culte de Vénus (5). Si donc, d'après une conjecture

(1) Aristot., *de Gen. anim.*, II, 2; Phurnut., *loc. cit*; Plutarch., *Cras.*; Fulgent., *Myth.*, II, 4; Voss., *Idol.*, II, 27; Loens., *Epiph.*, VII, 16.

(2) Brunings., *A. G.*, XVII, 2, § 33, n. 6.

(3) Herodot., I, 131; Selden, *de Diis Syr. synt.*, II, 4.

(4) Dempster, *Etrur. reg.*, IV, 55; *Mus. Etrusc.*, tom. I, p. 115 et seqq.

(5) Macrob., *Saturn.*, I, 12.

assez vraisemblable, les Étrusques eux-mêmes étaient un peuple de la moyenne Asie, il n'y aurait rien d'absurde à faire descendre le nom toscan de celui de la Vénus assyrienne *Benoth, Benos,* mot qui n'est pas sans rapport avec ce que dit Suidas, Βῖνος, ὄνομα θεᾶς, et Βινεῖν, *copulari.* Cicéron dit aussi (1) : *Cum loquimur bini obscenum est;* « Le mot *bini* (deux à deux) a quelque chose d'obscène. »

Quoiqu'un peu subtiles, ces déductions sont pourtant moins forcées que celles des étymologistes qui tirent *Venus* de βαίνειν, signifiant quelquefois, s'unir (2); ou de *venire, quod venit ad omnia* (3). Nous ne parlerons pas de ceux qui, dans *Venus*, trouvent *vis* ou *virgo*, *quod sine ejus vi femina virgo esse non possit* (4); ou qui, dans Ἀφροδίτη, veulent voir une allusion à ἀφροσύνη, folie (5).

Revenons à notre peinture. Sans doute voilà, parmi les différentes Vénus, celle que l'on appelle la Vénus marine. Sa coiffure est d'une élégance remarquable : ses cheveux d'un blond foncé, nuance très-recherchée parmi les anciens, se partagent sur son front en deux mèches enroulées, l'une à droite, l'autre à gauche, autour d'une bandelette d'or qui serre le haut de la tête; ensuite ces mèches se replient derrière l'oreille et retombent sur le cou et les épaules; enfin le sommet de la tête est couronné par

(1) *Epist.*, IX, 22.
(2) Voss., *Etymol.* s. v. *Venustus.*
(3) Cic., *de N. D.*, II, p. 46, et III, 83.
(4) D. August., *de Civ. D.*, VI, 9.
(5) Eurip., *Troad.*, 990; Aristot., *Rhet.*, II, 23.

une espèce de diadème d'or, dont les ornements forment une dentelure ou des créneaux. De la main gauche, elle tient un éventail ou flabellum, formé d'une seule feuille de couleur rose-morte, ornée d'une sorte d'arabesque d'un vert clair, qui en figure les nervures naturelles. Nous avons déjà vu cet attribut du culte de Vénus dans diverses peintures, sans oser nous prononcer sur l'espèce de feuille que les anciens figuraient ainsi; ici, le dessin plus correct et les couleurs mieux conservées nous font reconnaître une feuille de cette plante aquatique nommée nymphæa ou nénuphar, qui étale ses larges disques rougeâtres à la surface bleue des étangs. Peut-être cette plante rappelle-t-elle l'origine de la déesse : quelques archéologues disent que les dames romaines se servaient de feuilles de nymphæa comme d'éventails; ce qu'il y a de certain, c'est qu'aucune autorité n'en parle comme d'une plante consacrée à Vénus; on sait même que le nénuphar a des propriétés réfrigérantes. On croit, dit Pline, que le nymphæa est né d'une nymphe qui, étant éprise d'Hercule et se voyant dédaignée par ce héros, mourut de chagrin (1).

Une draperie, que la déesse soulève délicatement du bout des doigts de la main gauche, se soulève, se gonfle, et forme autour de sa tête comme une voile demi-circulaire; puis cette draperie passe autour du bras droit et s'étend sous elle jusque vers ses pieds, comme pour pré-

(1) *Hist. Nat.*, XXV, 7, 37.

server son corps délicat du contact de la nacre. La couleur de cette étoffe est changeante et passe du jaune doré au vert le plus sombre : on peut remarquer que la couleur de l'or convient à Vénus, à laquelle on donnait l'épithète *aurea*, χρυσῆ, dorée, soit à cause de ses blonds cheveux et de l'éclat de sa beauté, soit au figuré dans le sens d'*alma*, bienfaisante et nourricière (1).

L'intérieur de la conque, dans laquelle repose notre Vénus, est peint de couleur de chair pour les jours, et d'une teinte plombée dans les parties obscures, ce qui reproduit assez bien l'effet de la nacre; quant au dehors, il est d'un vert blanchâtre. Plusieurs espèces de coquilles étaient consacrées à la déesse de l'amour, à savoir : une espèce de conque striée, la margaritifère, l'oreille d'Aphrodite, οὖς Ἀφροδίτης (2), et surtout celles que l'on appelle spécialement les Vénus (3). Pline dit que ce dernier mollusque navigue à la surface des flots, en opposant au vent, comme une voile, la partie concave de sa coquille (4), à peu près ainsi que le fait l'animal connu par les modernes sous le nom de Nautile papyracé. Selon le même auteur (5), le *murex*, qu'il distingue soigneusement de la *purpura*, est une espèce du genre des Vénus : des coquillages de cette sorte arrêtèrent sous voile, en

(1) Athen., XIII, 8.
(2) Hezychius.
(3) Beger, *Thes. Brand.*, tom. III, p. 269; Solin., p. 790; Voss., *Idol.*, IV, 35; Rondel., XIII, 12; Nonn., *de Re cibar.*, III, 38; Ulit. ad Grat. Falisc., *Cyneget.*, 403.
(4) *Hist. Nat.*, IX, 33.
(5) *Ibid.*, IX, 25.

pleine mer, le navire qui portait les envoyés chargés par Périandre de faire mutiler les jeunes gens des familles nobles de l'île de Gnide; et en reconnaissance de ce service, les Gnidiens honoraient ces animaux et les avaient consacrés à Vénus. Cette fable est racontée par d'autres auteurs avec des circonstances diverses(1). Du reste, que le coquillage dont il s'agit ait été consacré à Vénus à cause de cette seule tradition, ou parce que les perles passaient, comme cette déesse, pour être filles du Ciel; ou enfin par quelque allusion obscène à la forme de la coquille, il est certain que cette consécration eut peu de crédit dans la haute antiquité, et que l'on s'avisa fort tard d'en déduire l'idée de représenter Vénus dans une conque. Les monuments qui nous en offrent des exemples sont très-rares, ce qui augmente beaucoup le prix du nôtre. Dans un marbre de la villa Mattei (2), deux tritons soutiennent une coquille dans laquelle Vénus est assise, employant ses deux mains à exprimer l'eau dont sa chevelure est imprégnée. Il est plus difficile encore de trouver un poëte grec qui ait décrit Vénus dans sa conque, ou qui même ait parlé d'un coquillage comme consacré à cette déesse. Parmi les Latins, Plaute (3) est le premier qui ait fait une allusion à cet attribut : il dit à la déesse, en lui recommandant deux jeunes filles :

Te ex concha natam esse autumant : cave tu harum conchas spernas.

(1) Herodot., III, 48; Plut., *de Herod. malign.*, p. 858; Laert., *in Periandr.*

(2) Montfaucon, tom. I, pl. 99, 5.

(3) *Rud.*, III, 3, 43.

Après lui, Festus (1) rapporte que Vénus, en sortant de l'eau, fut amenée sur une conque à Cythère; Tibulle la peint de même :

Et faveas concha, Cypria, vecta tua (2).

D'autres poëtes et mythographes latins copient, pour ainsi dire, ce tableau gracieux (3) : mais le seul auteur grec dans lequel on le retrouve, même parmi les prosateurs et les écrivains postérieurs à l'ère chrétienne, est le satirique Lucien (4).

Un dauphin, peint de ses couleurs naturelles, bondit sur les flots à côté du poétique navire qui porte la déesse. On sait que les anciens consacraient à Vénus diverses espèces de poissons, peut-être à cause de leurs propriétés nutritives, et surtout le dauphin, auquel un écrivain latin donne le nom de *Venereus* (5). Sans doute ils croyaient que les dauphins, amis de l'homme, s'éprenaient amoureusement des jeunes gens qu'on leur avait vu, disait-on, sauver de la fureur des flots et apporter sur leur dos jusque dans le port (6). Ces traditions antiques ont été rappelées sans autre prétention par les académiciens d'Herculanum; et c'est fort gratuitement qu'un critique moderne leur attribue le tort d'avoir parlé de

(1) Sub verb. *Venus*.

(2) *Eleg.*, III, 3, 34; et ibi Bruckhusius.

(3) Stat., *Sylv.*, I, 2, 119, et III, 4, 5; Fulgent., *Myth.*, II, 4.

(4) *Dial. Zephyr. et Not.*

(5) Aul. Gell., *Noct. att.*, VIII, 8, et comment.

(6) Plin., *Epist.*, IX, 33, *ad Canin.*; Aristot., *Hist. anim.*, IX, 48.

jeunes filles (comme s'ils avaient dit, *ragazze*) au lieu de jeunes garçons (*ragazzi*), ajoutant à ce reproche celui de copier sérieusement une explication ridicule. Le critique dont il s'agit oublie que, dans l'explication des monuments, il ne s'agit point de se conformer à la vérité des faits physiques ou historiques, constatés par les lumières modernes, mais qu'il faut consulter les traditions de Rome et de la Grèce, se pénétrer de l'esprit du temps, et pour ainsi dire se faire ancien soi-même, si l'on veut démêler l'intention des artistes de l'antiquité. Le véritable archéologue acceptera volontiers le reproche d'être trop crédule, ce qui veut dire trop poëte; mais il redouterait de paraître un mathématicien trop exact, un trop profond chimiste.

Un Amour ailé, que l'on voit à mi-corps derrière la coquille, semble lui donner une impulsion en regardant Vénus avec admiration. La carnation de cette figure est fort animée, ce qui fait mieux ressortir la blancheur du torse gracieux et des membres arrondis de la déesse. Quelquefois la Vénus marine est portée par un cheval marin et accompagnée de plusieurs Amours : Nónnus et Claudien la décrivent fendant les flots à la nage, ou portée par un triton; enfin, elle monte souvent un char fabriqué par Vulcain et traîné par des colombes, des passereaux ou des cygnes (1). Mais la disposition de nos figures se rapporte mieux à la tradition conservée par la poésie la

(1) Apul.; Natal. Com.

plus antique (1), d'après laquelle la déesse fut poussée vers le rivage par le souffle du zéphyr, avec l'écume même dont elle était à peine sortie.

Priorité de la tradition, rareté du modèle, beauté des formes, harmonie des couleurs, notre peinture réunit donc tout ce qui peut la rendre précieuse aux yeux de l'artiste comme à ceux de l'antiquaire.

PLANCHE 13.

L'androgyne, ou, comme on disait plus souvent au temps de Pline (2), l'hermaphrodite, n'était pas toujours considéré par les anciens comme le chef-d'œuvre d'une nature complète, comme un être réunissant à la fois toutes les grâces, et créé pour toutes les voluptés : l'épithète *monstrum* qui lui est donnée par les écrivains latins doit se prendre souvent en mauvaise part ; témoin l'épigramme mordante que nous avons déjà citée (3) ; témoin encore la manière dont en parle Cicéron (4) : *Quid ortus androgyni? Nonne fatale quoddam monstrum fuit?* « Comment fut produit l'androgyne? N'est-ce point quelque affreux prodige envoyé par les destins? »

De même, il semble que la pensée de l'artiste, auteur de cette peinture, a été d'exprimer la répulsion naturelle

(1) *Hymn. homeric. ad Vener.*, II.
(2) *Hist. Nat.*, VII, 3, 3.
(3) Pl. 2, p. 15.
(4) *De Div.*, I, 43.



HERMAPHRODITE.

Hermaphrodite.

qu'inspire un être ambigu, plutôt que l'attrait qui naît d'une double beauté.

Dans un lieu solitaire, entouré de rochers à pic et de murs de jardins, un satyre a surpris une nymphe endormie : il soulève les voiles qui la couvrent, et s'aperçoit qu'il n'a point rencontré une femme, mais bien un de ces êtres qui, offrant l'apparence des deux sexes, n'appartiennent en effet à aucun. Le dieu champêtre se détourne avec un geste de dépit et de dégoût, et posant légèrement son pied de bouc en arrière, il s'apprête à fuir. Mais l'androgyne le retient, et semble lui adresser des reproches, qu'il ne veut pas écouter. Ce groupe est expressif et plein de mouvement; et le satyre surtout, quoiqu'un peu petit pour une figure qui n'est que sur le second plan, est bien proportionné en lui-même, et semble animé d'une vie réelle. Les formes de l'hermaphrodite sont habilement dessinées; elles offrent les contours arrondis d'un torse du sexe gracieux, avec quelque chose des muscles saillants et de la charpente osseuse du sexe fort. Le sein est entièrement celui d'une femme, et l'artiste ne paraît pas avoir eu en vue un de ces Androgynes, voisins des Nasamons et des Machlyes, qui, selon Calliphane et Aristote, avaient la mamelle gauche d'une femme et la droite aplatie comme celle d'un homme (1).

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que la prétendue nymphe est enveloppée de draperies fort larges et placée

(1) Plin., VII, 2, 2.

sur un lit qui paraît préparé à l'avance, et comme si elle s'était mise en embuscade dans cet endroit. Son manteau est bleu d'azur : elle est couchée sur une peau de léopard, et sa tête était tout à l'heure appuyée sur un coussin. Cela fait mieux ressortir encore l'idée morale que l'artiste a exprimée dans les traits et l'attitude du satyre : car c'est une idée morale, nous osons le dire, pour un artiste de l'antiquité, et vu les mœurs de l'époque, que de poser des bornes aux aberrations de la volupté.

Du reste, le cachet du temps se retrouve dans l'expédient que le peintre a choisi pour indiquer un lieu retiré, un carrefour qui doit être souvent témoin de scènes pareilles. Il a placé dans le fond un hermès coiffé du *petasus*, tenant d'une main le *pedum* ou bâton pastoral, et soulevant de l'autre cette espèce de vase en forme de corne, que l'on nomme *rhyton*. Cet hermès porte en outre l'obscène attribut du dieu des jardins (1); et peut-être y a-t-il quelque rapport entre les deux figures principales du tableau et cette espèce de statue panthée qui réunit Hermès, le fils d'Aphrodite et de Bacchus, avec un emblème bachique, le *rhyton* ou *rhytion* (ῥυτόν, diminutif ῥυτίον) (2).

Cette espèce de vase, rapprochée du pied de bouc du satyre, rappelle, sans que l'artiste y ait pensé néanmoins, une singulière épigramme de Martial (3) :

(1) Voy. pl. 21 et 28.

(2) Athen., X, 13; XI, 1, 5 et 26.

(3) *Epigr.*, II, 25, *ad Phœbum varum.*

M S



Apollo und Daphne

Quum sint crura tibi, simulent quæ cornua lunæ
In rhytio poteras, Phœbe, lavare pedes.

« Avec ta jambe tortue comme les cornes de la lune, c'est dans un rhy-
« ton, Phœbus, que tu devrais te laver les pieds. »

PLANCHE 14.

Apollon a déposé contre un rocher sa lance, son arc et son carquois : il serre entre ses bras une nymphe qu'il vient d'atteindre dans un lieu désert. Celle-ci s'est laissée tomber à genoux devant lui ; et elle lève les mains au ciel, comme pour implorer l'assistance d'une divinité. Un arbuste, un jeune laurier, s'élève derrière ce groupe, ou peut-être même entre la nymphe et le dieu. Parmi les nombreuses amantes d'Apollon, une seule paraît lui avoir résisté ; et celle-là, qui fut changée en laurier, fut Daphné. On ne peut guère méconnaître, dans cette fresque nouvellement découverte à Pompéi, une représentation de ce trait de la Fable, un des plus célèbres dans l'antiquité, qui a été raconté en beaux vers par le chantre des Métamorphoses (1), et qui a fourni le sujet de plusieurs gemmes (2). La fille du Pénée (3), ou, selon une version moins connue, la fille du Ladon et de la Terre (4), soit

(1) Ovid., *Met.*, I, 450 et seqq.
(2) Beger, *Spic. ant.*, p. 66; Maff., P. II, tav. 44.
(3) Ovid., *loc. citat.*; Hyg., *Fab.*, 203.
(4) Tzetz., *Lycophr.*, 6.

par attachement pour Leucippe (1), soit parce que Cupidon, irrité contre Phœbus, lui avait inspiré une pudeur farouche (2), dédaigna l'amour du dieu de la lyre. Elle fuit longtemps devant lui; puis enfin, se voyant sur le point d'être atteinte, elle implora le secours de Jupiter (3) ou de la Terre, sa mère (4), ou de son père, Pénée (5); et aussitôt elle fut changée en laurier. On a élevé, contre cette explication du tableau, une objection que l'on a crue sans réplique. Apollon, a-t-on dit, porte ici une couronne de laurier; or, Ovide commence son récit par ces mots :

Nondum laurus erat.....

« Le laurier n'existait pas encore. »

Il est malheureux que le docte critique se soit arrêté là : sans doute les mots qui suivent lui auraient inspiré quelques doutes :

.... longoque decentia crine
Tempora cingebat de qualibet arbore Phœbus.

« Et Phœbus prenait indifféremment le feuillage de tous les arbres pour « en ceindre ses tempes, que pare une longue chevelure. »

Nous n'écrivons pas en présence de la fresque de Pompéi; mais il nous semble que, d'après l'état général

(1) Pausan., VIII, 20.
(2) Ovid., *loc. citat.*, 472.
(3) Parthen., *Erot.*, 15.
(4) Hygin., *loc. citat.*
(5) Ovid., *loc. citat.*, 545.

de toutes ces peintures, il doit être difficile de discerner si la couronne du dieu est formée de laurier ou des rameaux d'un autre arbre, tel que l'olivier ou le myrte.

Il se présente une seconde objection un peu plus forte : non-seulement le dieu n'est point fatigué ou haletant d'une longue course, ce que l'artiste a évité sagement, comme peu convenable à un dieu, mais il porte une espèce de vêtement peu commode pour une poursuite, un manteau qui tombe au moment même sur ses hanches, et qui aurait dû tomber beaucoup plus tôt. Puis, il a posé trop soigneusement ses armes contre un rocher : sur le point d'atteindre son amante, s'il n'avait pas abandonné ces armes plus tôt, il aurait dû les jeter loin de lui.

Une explication propre à lever tous les scrupules semble pour ainsi dire renfermée dans ces derniers vers du récit d'Ovide :

> Hanc quoque Phœbus amat, positaque in stipite dextra
> Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus :
> Complexusque suis ramos ut membra lacertis,
> Oscula dat ligno : refugit tamen oscula lignum.

« Phœbus chérit encore cet arbre : plaçant sa main sur le tronc, il sent « le cœur battre encore sous l'écorce nouvelle ; ses bras, enlacés autour des « rameaux, croient serrer les bras de celle qu'il aime ; il donne des baisers « à ce bois insensible ; et le bois insensible évite pourtant ses baisers. »

Ne semble-t-il pas que le pinceau de l'artiste ait voulu réaliser l'illusion que le dieu se fait à lui-même, quand il serre dans ses bras le tronc d'un laurier et qu'il croit y presser son amante. Envisagée de cette manière, toute la

peinture s'explique : les armes du dieu sont déposées à l'entrée de la vallée où il vient s'entretenir avec ce qui lui reste de sa Daphné ; ce laurier, c'est peut-être ce même arbre daphnéen que l'on montra si lontemps près d'Antioche (1), cette femme enfin, c'est le fantôme de la nymphe, vivante encore pour son amant, qui se reporte au moment où il l'a perdue, et qui croit la presser dans ses bras quand il n'étreint qu'une froide écorce.

Peut-être nous laissons-nous égarer par une conjecture trop ingénieuse ; nous ne croyons pas cependant qu'elle s'écarte du véritable esprit de l'art antique. En interprétant ainsi l'idée du peintre, elle nous paraît assez séduisante pour que nous lui pardonnions un peu de lourdeur dans le dessin, et surtout une disparité étonnante entre les proportions de la nymphe et celles du dieu. La Daphné est vraiment gigantesque : serait-ce pour marquer qu'elle n'est qu'une ombre, qui va grandir et se fondre dans l'espace? Du reste, le coloris est assez bien entendu pour racheter aussi en partie les défauts du dessin.

PLANCHE 15.

Cette planche renferme deux sujets du genre de ceux que les Latins désignaient par les noms de *spinthria* et

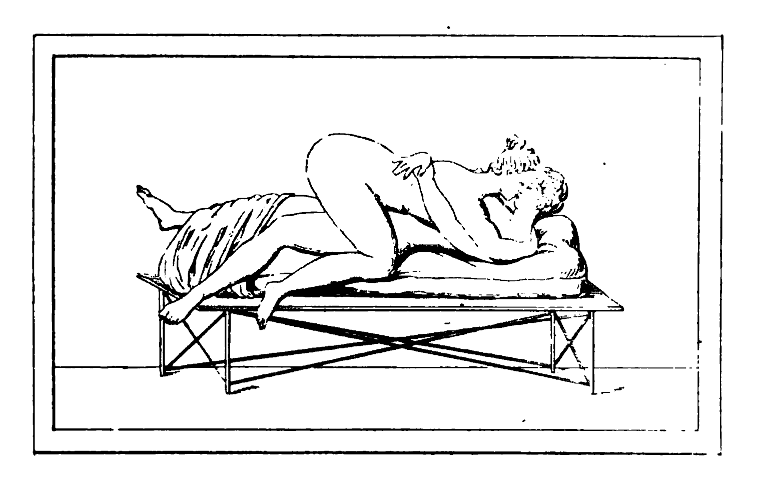
(1) Philostrat., V; Apollon., I, 12.

PEINTURES

Malerei







SCÈNES ÉROTIQUES

Erotische Scenen

libidines. Les planches suivantes se rangent encore dans la même catégorie. Nous ne nous arrêterons sur chacune d'elles qu'autant qu'elle nous fournira l'occasion de rappeler quelque particularité des mœurs et des usages de l'antiquité.

La première composition a quelque chose de moins licencieux que les autres : c'est le premier tête-à-tête de deux jeunes époux, au moment où l'esclave cubiculaire vient de quitter la chambre nuptiale. On croit le reconnaître du moins à la draperie couleur de feu, comme le *flammeum,* qui couvre en partie la jeune femme, et à la feuille qu'elle tient de la main droite : cette feuille, d'après sa forme et sa couleur, paraît appartenir à l'espèce de poirier appelée cognassier ; or, on sait que tous les peuples anciens ont attribué au fruit de cet arbre une vertu aphrodisiaque, et qu'en entrant dans la chambre nuptiale on offrait un coing, probablement confit, à la nouvelle épouse, ainsi que cela avait été prescrit par Solon (1). Les amants offraient des pommes de coing à leurs fiancées (2), et on en plaçait au pied des statues des dieux témoins des mystères du *thalamus* (3), dieux dont nous parlerons plus loin.

Nous saisissons cette occasion pour résumer les notions les plus essentielles concernant les mariages des Romains : c'est le point de vue le plus convenable sous lequel se présente le début de cette série de tableaux.

(1) Plut., *Præcept. conj.*, tom. II, p. 138.

(2) Propert., *Eleg.*, III, 11, 27.

(3) Plin., XV, 11.

A Rome, le mariage légal se contractait de trois manières différentes, appelées *confarréation*, *coemption* et *usage* (1).

La première espèce de mariage se célébrait en présence de dix témoins : le grand prêtre de Jupiter, souverain pontife et flamine diale (2), consacrait, par une formule particulière, un gâteau de fleur de farine (*far*) offert par la fiancée, auquel les époux goûtaient ensemble, et que l'on offrait au dieu avec un agneau (3). On regardait cette sorte de mariage comme la plus solennelle, celle qui établissait entre les époux la communauté la plus parfaite (4); et, en effet, elle ne pouvait être dissoute que par une autre cérémonie également solennelle que l'on appelait *diffarréation*. Une femme mariée de cette manière était mise sous le pouvoir de son époux par la loi divine elle-même : *in manum, in potestatem viri conveniebat*. Si l'époux mourait sans enfants et qu'il n'eût point testé, elle héritait de tous ses biens comme si elle était sa propre fille; s'il existait des enfants, elle entrait en partage avec eux et prenait une part égale à celle de chacun d'eux. Cette femme avait-elle commis quelque faute, son époux la jugeait en présence de ses parents à elle; puis, il pouvait la punir à son gré (5), même de mort, pour les fautes les plus graves : et parmi ces fautes on comptait celle dont

(1) Arnob., IV, 140.
(2) Serv. ad Virg., *Georg.*, I, 31.
(3) Dionys., II, 25; Serv. ad Virg., *Georg.*, I, 31; *Æn.*, IV, 104.
(4) Plin., XVIII, 3, 3.
(5) Plin., XIV, 13; Suet., *Tiber.*, 35; Tacit., *Ann.*, XIII, 32.

la femme se rendait coupable en buvant du vin. Telle était la peine portée par la loi des douze Tables; et cette disposition fut en vigueur tant que les mœurs romaines se maintinrent dans leur pureté et leur sévérité primitives. Les enfants qui devaient le jour à de pareilles unions étaient légitimes par excellence, et on les appelait *Patrimi et Matrimi* (1) : ces enfants pouvaient seuls être employés dans les sacrifices (2), et surtout dans les cérémonies nuptiales, pour porter les flambeaux dont nous parlerons tout à l'heure. On choisissait, parmi ces enfants devenus adultes, les grands prêtres et les vestales (3). Dans les derniers temps de l'empire romain, les mariages par confarréation devinrent beaucoup plus rares, suite nécessaire du relâchement des mœurs (4).

Dans la *coemption,* ou l'union par achat mutuel, les deux fiancés s'offraient réciproquement une petite pièce de monnaie, un as. En même temps, l'homme demandait à la femme si elle voulait devenir pour lui une mère de famille, *an sibi mater familias esse vellet;* celle-ci répondait qu'elle le voulait bien, *se velle.* A son tour la femme demandait à l'homme s'il voulait être pour elle un père de famille, *an sibi pater familias esse vellet;* et il répondait de même, *se velle* (5). Or le nom *mater familias*

(1) Paul. Diacon. e Festo.

(2) Tit. Liv., XXXVII, 3; Cic., *Respons. Harusp.*, II; Tacit., *Hist.*, IV, 53.

(3) Tacit., *Ann.*, IV, 16; Aul. Gell., I, 12.

(4) Tit. Liv., XXXIX, 18; Plin., XIV, 13; Tacit., *Ann.*, XIII, 32, et IV, 16.

(5) Terent., *Andr.*, I, 5, 61; Serv. ad Virg., *Æn.*, IV, 103; Cic., *Orat.*, I, 57.

convenait seulement à la femme qui contractait cette espèce d'union, comme le terme *matrona* à celle qui se mariait par confarréation et qui était mise au pouvoir de l'époux (*in manum viri conveniebat*) (1). La fiancée était en outre munie de deux autres pièces de monnaie, dont l'une, qu'elle portait dans sa chaussure, devait être déposée sur le foyer des Lares domestiques; l'autre, qu'elle renfermait dans sa bourse, était jetée dans le carrefour voisin de la demeure conjugale (2).

Enfin le mariage par *cohabitation* ou *usage* (*usu*) avait lieu quand une femme, du consentement de ses parents, vivait avec un homme durant une année entière, et sans faire une absence de trois nuits consécutives (3).

Outre les cérémonies légales et essentielles dont nous avons parlé, il y avait, pour les deux premières espèces de mariages, une foule de rites et d'usages consacrés qui nous restent à décrire. On sent que, de sa nature même, le mariage par cohabitation n'était point soumis à ces formalités.

Les jeunes gens pouvaient se marier à l'âge de quatorze ans, et les filles dès celui de douze. Le mariage légal ne pouvait avoir lieu qu'entre citoyens romains, à moins d'une permission spéciale accordée par le peuple, le sénat ou plus tard l'empereur. L'ancien usage ne permettait pas à un citoyen romain d'épouser une affranchie (4);

(1) Cic., *Topic.*, 3.
(2) Varr. ap. Non., XII, 50.
(3) Aul. Gell., III, 2.
(4) Tit. Liv., XXXIX, 19.

mais la loi *Poppæa* limita cette défense : il demeura seulement interdit aux sénateurs, à leurs fils et à leurs petits-fils d'épouser une affranchie, une femme de théâtre ou la fille d'un histrion (1). Les mariages avec les étrangers devinrent très-fréquents après le décret de Caracalla, qui accorda les droits de citoyen à tous les habitants de l'empire (2) : jusque-là on avait regardé comme illégitimes les enfants nés d'un Romain et d'une étrangère, ou d'un étranger et d'une Romaine. Dans tous les cas, enfin, la loi romaine prohibait formellement la polygamie (3).

Préalablement au mariage, le prétendant adressait sa demande au père de celle qu'il voulait épouser (4). On réunissait alors, pour la signature du contrat, tous les membres des deux familles qui y apposaient leur cachet (5); et dans cette fête de fiançailles, le jeune homme présentait à sa future épouse un anneau (*annulus pronubus*), qu'elle mettait aussitôt au petit doigt de sa main droite (6). On ne célébrait point les noces sans avoir consulté les auspices, sans avoir offert des sacrifices au ciel et à la terre, les premiers époux, à Minerve toujours vierge, et à Junon *pronuba* : dans ces sacrifices on immolait souvent un pourceau (7), et, par une allégorie touchante, on ôtait toujours le fiel des victimes (8). Les

(1) Diod. Sic., XVI; Dio, LIV, 16.
(2) Tacit., *Annal.*, XII, 4 et seqq.
(3) Tacit., *de Mor. Germ.*, 18; Strab., III, 165.
(4) Cic., *Flacc.*, 35.
(5) Juven., *Sat.*, II, 119; VI, 25; X, 336.
(6) Juven., *Sat.*, VI, 27; Macrob., *Saturn.*, VII, 15.
(7) Varr., *de Re rustic.*, II, 4.
(8) Plut., *Præcept. conjug.*

mariages n'avaient lieu ni les jours néfastes, ni pendant les fêtes publiques, ni enfin pendant tout le cours du mois de mai (1) : les veuves seules pouvaient célébrer leurs noces un jour de fête, afin que ces unions, que l'on considérait jusqu'à un certain point comme scandaleuses, eussent un plus petit nombre de témoins.

Le jour des noces étant arrivé, on coiffait la mariée en séparant ses cheveux en six boucles au moyen d'un fer de lance (*hasta connubialis*); on posait sur sa tête une couronne de verveine qu'elle avait cueillie de ses propres mains; sa chaussure était rouge. On la parait d'une robe blanche et flottante, *tunica recta* (2), garnie d'une frange de pourpre ou ornée de bandelettes (3), et on fixait autour de sa taille une ceinture de laine, retenue par un nœud appelé nœud virginal ou nœud d'Hercule : l'époux ne devait la détacher que dans la chambre nuptiale (4). On couvrait la tête, la figure et le cou de la nouvelle épouse d'un voile de couleur safranée, propre à cacher sa rougeur; ce voile était appelé *flammeum* ou *flameum*, soit à cause de sa couleur approchant de celle de la flamme, soit parce qu'il était semblable au voile des flamines. C'était à cause de ce voile que l'action de se marier était désignée en latin, quant à la femme, par le verbe *nubere*, qui signifie, au

(1) Plut., *Quæst. rom.*, 25, 86 et 105.

(2) Plin., VIII, 48.

(3) Juven., II, 124.

(4) Ovid., *Epist.*, II, 116.

propre, se voiler, *nubere alicui,* se voiler pour quelqu'un; tandis que l'on disait, en parlant de l'homme, *ducere uxorem,* littéralement, conduire chez soi comme épouse. Dans les premiers siècles de Rome, les fiancés devaient courber la tête sous un joug de charrue, emblème du mariage lui-même qui de là prit le nom de *conjugium* (1). Le mariage se célébrait, suivant les formes indiquées plus haut, dans la maison du père de la mariée ou dans celle de son plus proche parent. Le soir, on conduisait la nouvelle épouse à la demeure conjugale; et d'abord, on faisait semblant de l'arracher violemment des bras de sa mère ou de sa tutrice, par allusion à l'enlèvement des Sabines. Trois jeunes gens, *patrimi et matrimi,* comme nous l'avons dit plus haut, accompagnaient la jeune femme; deux d'entre eux lui donnaient le bras, et le troisième la précédait tenant un flambeau de pin, *tæda pinea* (2), et non, *spinea, e spina alba*, d'épine blanche, comme lisent, on ne sait pourquoi, quelques critiques; cela est d'autant plus évident que *tæda* seul veut dire primitivement, l'arbre résineux lui-même, l'espèce de pin dont les branches peuvent fournir des flambeaux (3), et même les planches de sapin dont on fait les bordages des vaisseaux (4). On portait encore devant la mariée cinq autres flambeaux, *faces nuptiales* (5),

(1) Serv. in Virg., *Æn.*, IV, 16.

(2) Festus, s. v. *Patrimus;* Catull., LIX, 15; Plin., XVI, 18; Propert., IV, 12, 46.

(3) Plin., XVI, 10 et seqq.; id., XI, 21.

(4) Juven., XII, 57.

(5) Cic., *Cluent.*, 6.

maritæ (1), ou *legitimæ* (2). Ses femmes la suivaient, avec une quenouille, un fuseau et de la laine (*colus compta et fusus cum stamine*), emblèmes des travaux domestiques que ne dédaignèrent pas les matrones mêmes des derniers siècles de la république; car Auguste ne porta jamais dans son intérieur que les vêtements fabriqués par les femmes de sa famille (3). Un jeune ministre des autels, *camillus*, portait un vase couvert qui renfermait les bijoux de l'épouse et des jouets pour les enfants à venir (4). Les parents et les amis des deux époux accompagnaient le cortége nuptial; et, pendant la marche, les jeunes gens adressaient mille plaisanteries à la mariée (*sales et convicia*) (5). Les portes de la maison nuptiale étaient ornées de feuillages et de fleurs, et les salles tendues de tapisseries. Là l'épouse, à qui l'on demandait qui elle était et pourquoi elle était venue, répondait à l'époux : *Ubi tu Caius, ibi ego Caia*, Là où tu es le maître, je viens être la maîtresse. Ce nom de *Caia* ou *Gaia* faisait allusion à Caia Cæcilia ou Tanaquil, femme de Tarquin l'Ancien, qui avait laissé après elle le souvenir de ses vertus domestiques, et dont la quenouille était conservée dans le temple de Sancus ou Sanctor Sangus, divinité sabine qui paraît être la même qu'Hercule (6).

(1) Ovid., *Epist.*, XI, 101.
(2) Lucan., II, 356; Plut., *Quæst. rom.*, 2.
(3) Sueton., *Aug.*, 73.
(4) Plaut., *Cist.*, III, 1, 5; *Rud.*, IV, 4, 110.
(5) Lucan., II, 369; Catull., LIX, 127.
(6) Plin., VIII, 48.

La mariée suspendait à l'entrée de sa nouvelle demeure des tresses de laine, et frottait les côtés de la porte avec de la graisse de porc ou de loup, afin d'écarter les charmes et les sortiléges : c'est pourquoi des étymologistes latins font venir le mot *uxor* du verbe *ungere,* oindre (*quasi unxor ab ungendo*) (1). On regardait comme d'un mauvais augure que, pour entrer dans cette maison, elle en touchât le seuil; aussi le lui faisait-on franchir en la soulevant (2), ou bien elle sautait légèrement par-dessus (3).

Au moment où elle entrait dans la maison conjugale, on lui en remettait les clefs; on étendait à ses pieds la toison d'une brebis, emblème dont le sens était le même que celui de la quenouille et du fuseau (4). Les deux époux touchaient le feu et l'eau, principes de la génération universelle (5).

Le nouvel époux offrait un festin à ses parents, à ses amis et à ceux de la jeune femme .Pendant le repas, des musiciens chantaient l'hymne nuptial, dans lequel revenait le refrain imité du grec, *Io Hymen, Hymenee,* ou cet autre refrain plus latin, *Thalassio! Thalassio!* ou plutôt *Talasio! Talasio* (6)! Ce dernier paraît être la répétition du datif d'un nom propre par lequel des Romains enlevant une Sabine répondirent à ceux qui leur demandaient

(1) Serv. in Virg., *Æn.*, IV, 459; Donat. ad Ter., *Hecyr.*, I, 2, 60.

(2) Plutarch., *Romul.;* et *Quæst. roman.*, 29.

(3) Plaut., *Casin.*, IV, 4, 1.

(4) Plutarch., *Quæst. rom.,* 31.

(5) Plutarch., *Quæst. rom.,* I; Varr., *de Ling. lat.*, IV, 10; Ovid., *Fast.*, IV, 792, et *de Art. amat.*, II, 598; vide etiam supra, tab. 12.

(6) Forcell., s. v. *Talasio.*

à qui elle était destinée. C'est pour Talasius, dirent-ils : *Talasio! Talasio* (1)! Et *Hymen*, chez les Athéniens, était aussi un nom propre. Selon les conjectures les plus probables, le refrain *Io Hymen, Hymenee!* se répétait pendant la route que suivait le cortége nuptial : le cri *Talasio!* était poussé trois fois au moment où l'on entrait dans la maison; et enfin l'épithalame proprement dit était chanté pendant le repas et à la porte de la chambre nuptiale. Cependant, *Thalassio*, au génitif *Thalassionis*, est aussi le nom commun de l'hymne nuptial, ou le nom d'une divinité qui présidait au mariage : il y a beaucoup de confusion dans les divers témoignages que les auteurs latins nous ont laissés à ce sujet; et sans doute il y eut beaucoup de différence dans les rites observés, selon l'éloignement des origines et même selon le caprice des individus.

Après le repas, l'épouse était conduite dans la chambre nuptiale par les *pronubæ*, veuves ou femmes qui n'avaient eu qu'un mari : souvent la mère elle-même remplissait cet office. Cet appartement était ordinairement celui qui se trouvait à l'entrée, après le vestibule et la porte (2); celui que l'on appelait en général *cavædium*, et en particulier *atrium*, quand, découvert au milieu, où se trouvait un bassin pour recevoir les eaux de la pluie (*impluvium*), il était entouré d'une galerie couverte dont le toit s'appuyait sur des colonnes. Le lit nuptial, magnifique-

(1) Tit.-Liv., I, 9; Serv. ad *Æn.*, I, 655.

(2) Horat., *Epist.*, I, 1, 87.

ment orné, était là pour ainsi dire en plein air. Mais si ce lieu avait déjà reçu une fois la même destination, on plaçait alors le lit autre part, et souvent dans le *viridarium*, petit jardin situé au fond de la maison et décoré aussi d'un portique (1) : on l'entourait des statues des dieux de l'hymenée, *Subigus*, *Pertunda*, etc. (2). Au même moment, l'époux se dérobait de son côté à ses amis, et il jetait des noix aux enfants :

Sparge, marite, nuces, tibi jam nova ducitur uxor (3).

Par là il annonçait qu'il abandonnait les amusements puérils, et que dès lors il se conduirait en homme (4). De même, la jeune épouse avait concacré à Vénus ses jouets et ses poupées (5). Enfin, on congédiait les convives en leur offrant de petits présents, nommés apophorètes (6).

L'épouse restait seule avec son mari et l'esclave cubiculaire, qui bientôt se retirait emportant la chaussure de la nouvelle épouse enfermée dans une cassette, et qui veillait toute la nuit à la porte de la chambre nuptiale.

Le lendemain des noces, il y avait encore à la maison nuptiale un repas que l'on appelait *repotia* (7). Alors l'épouse recevait des cadeaux de ses parents et des amis de sa famille : elle commençait à remplir ses devoirs de

(1) Propert., IV, 12, 85, et 9, 59; Juven., X, 334.
(2) Arnob., IV; Clement. Alex., Προτρ., p. 18; vid. et. supra, tab. 10.
(3) Virg., *Ecl.*
(4) Pers., I, 10.
(5) Id., II, 70.
(6) Martial., XIV, 1; Juven., VI, 202.
(7) Horat., *Sat.*, II, 2, 60.

maîtresse de maison, en faisant les libations à table, et en accomplissant les rites sacrés (1).

Pour revenir à notre peinture, la feuille de coing, la couleur rougeâtre de la draperie de la femme, ses sandales également rouges, un certain apprêt dans les tentures de l'appartement, s'accordent assez avec les particularités que nous venons de rappeler.

Le gröupe qui occupe le bas de la planche arrêtera moins notre attention : tout ce que nous en pouvons dire, c'est qu'il représente une attitude désignée en latin par ces expressions : *Equus hectoreus* (2) et *Venus pendula* (3), et en grec par le mot περιβασίη. Il manque à ce tableau un troisième personnage pour que l'on puisse lui appliquer ce distique de Bernard Lamonnoye (4) :

Spectat heram similis miranti ancilla, putatque,
Vectam more viri dum videt, esse virum.

Cette peinture licencieuse a été trouvée, il y a peu d'années, à Pompéi. Le dessin, comme celui de presque toutes ces compositions, dites *libidines* où *spinthriæ,* est fort peu correct et plein d'exagération dans certaines formes.

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 13.

(2) Ovid., *de Art. am.*, III, 775; Martial., XI, 104; Horat., *Sat.*, II, 7, 49.

(3) Apul., *Met.*, 2; Petron, *Sat.*, 140.

(4) *Carmin.* XV (vulgo *sonnets*), *latinis distichis expressa,* anno 1710, dist. 10.

PEINTURES.

Malerei.

M.S. 16.



HAMADRYADE.

Hamadryade.

PLANCHE 16.

Cette charmante mosaïque provient du musée de Noja. Elle a un pied de hauteur sur une largeur à peu près égale.

Une jeune nymphe se tient debout, dans une attitude gracieuse, dont l'imitation pourrait être recommandée à nos danseurs de ballet, pour un de ces temps de repos qui séparent deux mouvements rapides. Ses jambes, croisées l'une sur l'autre, semblent sortir de deux touffes de feuillage qui cachent ses pieds; et ses bras, qui s'arrondissent au-dessus de sa tête comme les deux branches principales d'un bel arbre, soutiennent une touffe de pampre et de raisins. Toutes les formes de ce beau corps, ainsi que les traits doux et riants du visage, indiquent la plénitude de la jeunesse et de la vie. Tant de grâces et de beautés excitent l'ardente admiration d'un satyre qui s'avance, les bras étendus, comme pour presser la nymphe sur son sein. Cette seconde figure, non plus que la première, ne laisse rien à désirer sous le rapport de la correction et de l'élégance du dessin, de la naïveté de l'expression et de l'animation du coloris. A la distance convenable, la pierre produit complétement l'effet du pinceau.

Cela dit pour l'exécution, il nous reste à déterminer le sujet du tableau : après la part de l'artiste, celle de

l'archéologue et du mythographe. Avouons d'abord qu'il nous est impossible de comprendre comment un critique qui n'est point dépourvu d'érudition et de goût a pu voir dans cette mosaïque les amours de Pan et de Syrinx. Il faut remarquer que la figure d'un satyre ne convient nullement au dieu Pan. Fils de Jupiter et de la nymphe Thymbris (1), ou de Mercure et de Dryope (2), ou de Pénélope qui l'eut de tous ses amants réunis (3) (c'est pourquoi il fut appelé *Pan,* de πᾶν, *tout*); ou enfin de cette même Pénélope et de Mercure métamorphosé en bouc (4), Pan avait été imaginé par les Arcadiens comme le symbole de la nature matérielle. On ne peut donc pas lui donner cet air juvénile, mais bien les traits de la virilité complète et de la maturité. Qui reconnaîtrait ici le dieu que l'hymne homérique a dépeint :

.........νόμιον θεὸν, ἀγλαέθειρον,
Αὐχμήενθ'·.........
.........λαῖφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφοινόν,
Λυγκὸς ἔχει,.........
.........τερατωπόν ἰδέσθαι,
Αἰγιπόδην, δικέρωτα, πολύκροτον.....
.........λεῖπεν δ' ἄρα παῖδα τιθήνη,
Δεῖσε γὰρ ὡς ἴδεν ὄψιν ἀμείλιχον ἠϋγένειον.

« Ce dieu pastoral, à la longue chevelure toute hérissée....; il porte « sur ses épaules la peau sanglante d'un lynx.....; il est monstrueux à « voir, aux pieds de chèvre, le front armé de cornes, ami du tumulte.....; « enfant, sa nourrice l'abandonna; car elle fut frappée de terreur à la vue « de cette figure terrible et couverte d'une barbe épaisse. »

(1) Apollod., I, 4, 1.
(2) *Hymn. homeric.*, εἰς Πᾶνα, 49.
(3) Tzetz., *in Lyc.*, 702.
(4) Lucian., *D. D.*, 25.

Certes on ne reconnaît ni le costume, ni l'apparence de notre jeune dieu. Ajoutons que Pan, à l'époque où on le prend ici, était déjà couronné des rameaux du pin : Pitys avait précédé Syrinx (1).

Que dire maintenant de la nymphe? Est-ce donc là cette fille farouche du Ladon, qui avait consacré à Diane Ortygienne ses flèches et sa virginité, et qui, poursuivie par le dieu Pan, implora le secours des ondes du fleuve, ses liquides sœurs, comme dit le poëte, et, s'étant réfugiée dans leur sein, y fut changée en roseau? Comment, sur ce visage riant et paisible, peut-on voir le refus, l'horreur, l'agitation d'une fuite?

A cette explication hasardée, qu'il nous est trop aisé de détruire, nous serions heureux de substituer quelque trait aussi connu de la mythologie, qui en même temps concordât plus exactement avec la peinture. Malheureusement les poëtes et les mythographes ne nous fournissent rien qui puisse nous satisfaire à la fois sous les deux rapports. La nymphe, dont les pieds sortent d'une touffe de feuilles de vigne, dont la tête est couronnée de pampre et de raisins, est bien évidemment une personnification poétique de la vigne. Et en effet, d'après Athénée (2), Hamadryas eut de son frère Oxylus huit filles : Carya (*le noyer*), Balanos (*le chêne*), Cranéion (*le cornouiller*), Oréa (*le hêtre*), Aigeiros (*le peuplier*), Ptéléa (*l'orme*). Sykê (*le figuier*), et enfin Ampélos (*la vigne*), qui est

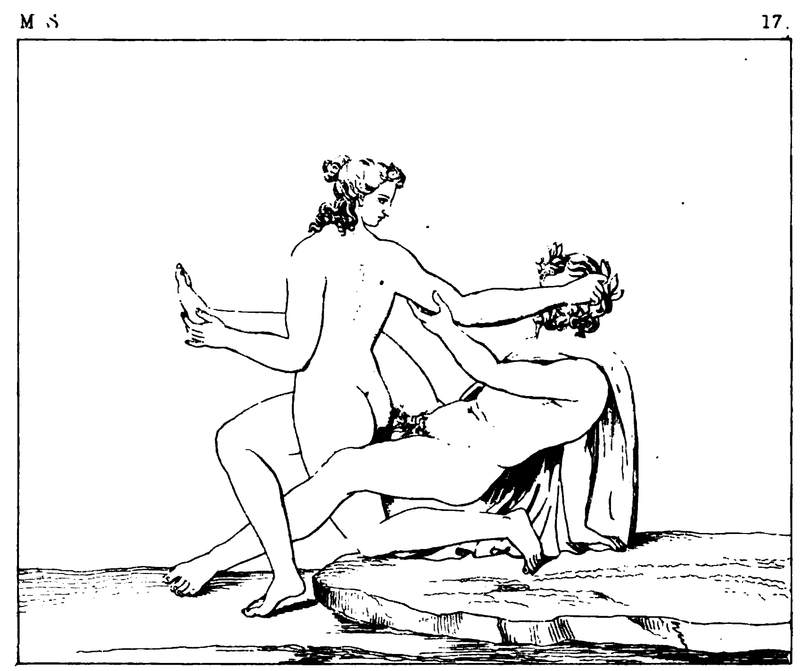
(1) Ovid., *Met.*, I, 699.

(2) *Deipnosoph.*, III, 3.

bien la joyeuse et gracieuse figure de notre tableau. Ces nymphes ou semi-déesses diffèrent en quelque chose des hamadryades proprement dites, identifiées avec les arbres qu'elles habitent, et dont elles sont comme l'esprit, de sorte qu'elles vivent et meurent avec ces végétaux: parmi ces dernières sont Daphné, le laurier, et Syrinx elle-même que le poëte appelle l'hamadryade nonacrinienne (de Nonacris en Arcadie) (1). Au contraire, Ampélos, comme ses sœurs, est un être mythologique complet, dont peut-être les aventures ont été racontées dans quelque poëme aujourd'hui perdu: il y aura eu entre cette nymphe et Faunus, ou tout autre satyre, une scène amoureuse dans laquelle l'hamadryade aura paru sortir de son arbre chéri, ou même se réfugier sous son écorce, et c'est là ce qu'un artiste aura voulu peindre, ce qu'un mosaïste aura ensuite copié d'après le tableau.

Peut-être aussi, comme cela arrivait quelquefois, l'artiste aura-t-il voulu créer une scène toute nouvelle, une allégorie parlante: l'union, célébrée sous tant de formes, de la volupté et du vin, l'antithèse et comme le pendant de Dionysius et d'Aphrodite. Quelque immense que fût déjà le champ de la mythologie, on l'agrandissait sans cesse de la sorte: chaque artiste qui ne trouvait plus rien à recueillir sur ce sol, y ajoutait un petit domaine, qu'il cultivait d'abord seul, et qui plus tard se confondait dans la masse commune.

(1) Ovid., *Met.*, I, 690; Serv. ad Virg., *Ecl.*, X, 52.





SCÈNES EROTIQUES.

Erotische Scenen.

PLANCHE 17.

De ces deux peintures murales, la plus obscène est malheureusement celle qui offre le plus de mérite sous le rapport de l'art. Elle représente une de ces espèces de luttes que les anciens désignaient par le mot *clinopale* (κλίνη, lit; πάλη, lutte); le voluptueux et cruel Domitien aimait cette expression: *Assiduitatem concubitus, velut exercitationis genus, clinopalem vocabat* (1). La nymphe vient de renverser son antagoniste au moyen de l'artifice que nous désignons par le mot de croc-en-jambe, et pour lequel les Latins avaient le verbe *supplantare,* verbe dont nous n'avons conservé que le sens figuré. Il serait impossible de décrire ce tour de gymnastique de manière à en faire sentir toute l'habileté: le dessin seul, dont l'exécution est parfaite, peut faire comprendre la disposition de ces jambes, de ces bras qui s'entre-croisent avec un art infini. En examinant attentivement la situation actuelle des membres et du torse des deux personnages, on comprendra du même coup, quel mouvement, quelle évolution sur eux-mêmes ont faits les deux athlètes, quelle était la situation antérieure à cet effort qui a renversé le plus robuste mais le moins adroit. C'est là le chef-d'œuvre de l'art: en rappelant dans un mouvement le mouvement

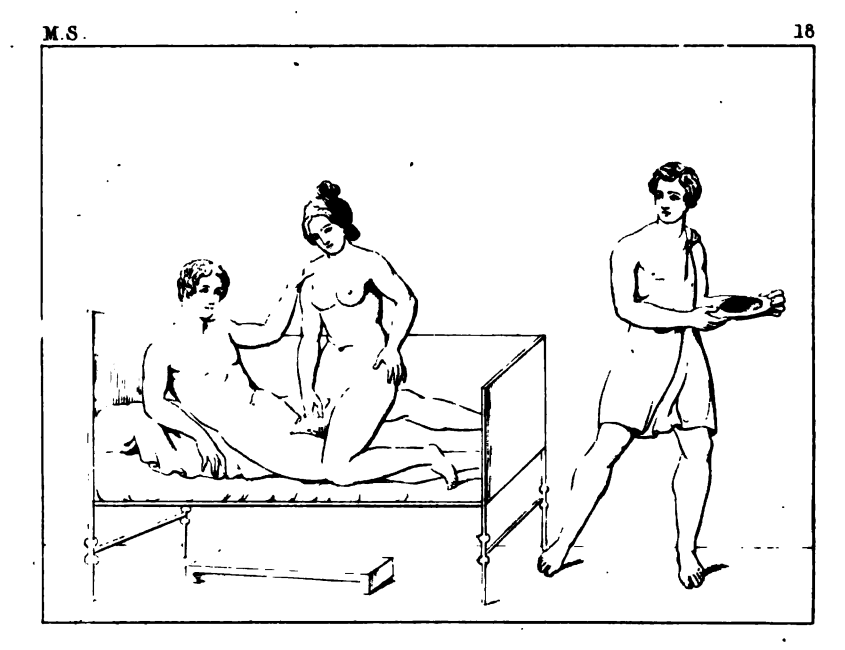
(1) Sueton., *Domit.*, 22; vide et. Aurel. Victor., *Cæs.*, II.

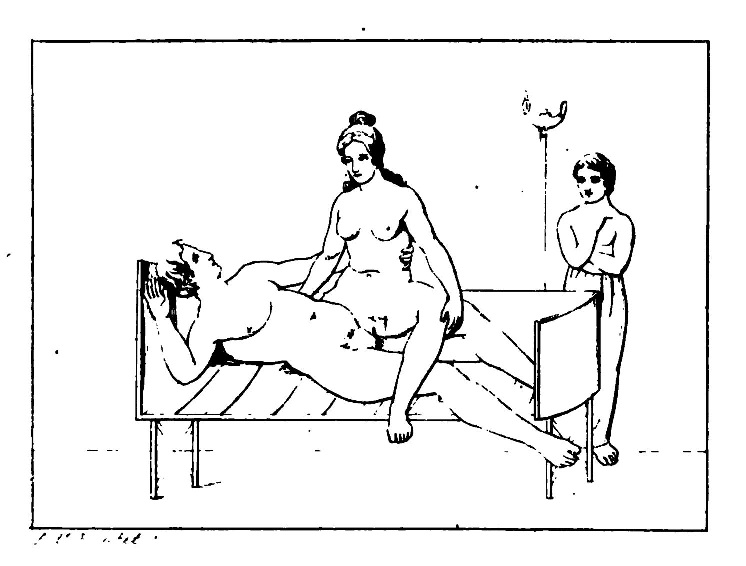
qui a précédé, ou en faisant pressentir celui qui va suivre, la peinture semble usurper un privilége de l'art d'écrire : elle qui n'exprime ordinairement qu'un des aspects de la durée, le permanent et le stable, voilà qu'elle nous offre le variable et le successif : avec le présent elle nous fait voir le passé ou l'avenir. C'est aussi de la part de l'artiste un tour de force étonnant.

Est-ce pour désigner plus clairement le triomphe d'une femme faible, mais remplie de ruse et d'adresse, sur un athlète éprouvé, que le peintre a donné à celui-ci une couronne de feuillages ? ou bien cet attribut indique-t-il quelque dieu champêtre qui a surpris la nymphe dans ce lieu sauvage ? Ce sont là des questions pour la solution desquelles nous n'avons aucun élément.

On en peut dire autant du sujet de la deuxième peinture, où l'on remarque un dessin moins habile, et quelque chose de forcé dans la position de la tête de la nymphe, quoique le torse et les reins de celle-ci, les bras des deux personnages, et le mouvement de la draperie soient assez heureusement indiqués. Quel héros, quel dieu champêtre, quel dieu-fleuve, peut-être, a su attirer dans ce désert une simple mortelle qui s'abandonne à son amour, et lui permet de dévoiler ses beautés ? Serait-ce ce fleuve fameux que les dieux appelaient le Xanthe, et les hommes, le Scamandre (1), dont les eaux avaient la vertu de rendre blonds les cheveux des femmes qui s'y

(1) Homer., *Iliad.*, IX, 20, et XXIII, 212.





SCÈNES EROTIQUES.
Erotische Scenen.

baignaient, et à qui les jeunes Troyennes consacraient leur virginité en se baignant dans les flots la veille de leurs noces (1) ? Enfin ce tableau se rapporte-t-il à quelque autre scène des amours mythologiques ? Nous l'ignorons tout à fait.

PLANCHE 18.

Ces deux peintures obscènes diffèrent peu, quant au sujet, d'un autre tableau dont nous avons déjà parlé (2); et nous n'avons rien de plus à dire de l'attitude des personnages principaux de celles-ci.

Elles sont remarquables néanmoins par la présence de l'esclave cubiculaire. Ce personnage singulier, appelé en latin *cubicularius*, en grec, κατευναστὴς et καταχοιμιστὴς, servait les époux ou les amants dans l'intérieur de la chambre à coucher, et se tenait en dehors pour garder la porte, quand on ne réclamait pas ses services au dedans.

Les particuliers les plus riches avaient plusieurs esclaves de cette catégorie; et chez les empereurs on les comptait par décuries, puisqu'il est question dans Suétone d'un certain Saturius, décurion des cubiculaires (3).

Il est inutile d'ajouter que dans le Bas-Empire cet esclave était un eunuque.

(1) Strab., I et XIII; Plin., V, 30; Pomp. Mel., I, 18.

(2) Voy. pl. 15.

(3) Suet., *Domit.*, 17.

Auprès des femmes, une esclave femelle, désignée par le nom de *cubicularia*, remplissait le même office, comme le démontrent plusieurs inscriptions (1). Il ne paraît pas que cette distinction ait été fort nécessaire : chez tous les peuples, tant anciens que modernes, dont les institutions ont comporté l'esclavage, ce fut toujours une maxime en vigueur que les esclaves ne sont d'aucun sexe : le mot *mancipium*, qui signifie esclave, est du genre neutre.

Le cubiculaire de la première peinture sort en regardant ses maîtres; et il emporte un plat dans lequel il vient sans doute de leur servir un de ces mets aphrodisiaques dont les anciens faisaient tant d'usage.

Dans la seconde peinture, le cubiculaire regarde les autres personnages fort tranquillement, et comme s'il assistait à un spectacle. C'est là un des traits les plus étranges des mœurs antiques. En était-il ainsi dans tous les *lupanaria*, seuls lieux où de pareilles scènes pussent se passer? Il est encore permis d'en douter, quoique toutes cette série de peintures semble prouver, sinon l'universalité, du moins la grande généralité de cette coutume impudique.

Tous les Romains n'étaient point encore arrivés à ne point compter des esclaves comme des témoins véritables, et à ne rougir d'aucune action devant eux : Martial en fournit une preuve dans une de ses épigrammes les plus

(1) Gruter., *Inscript.*, 676, 5; Guasc., *Mus. Capitolin.*, tom. I, p. 29; Murat., 398, 1.

licencieuses, où il place les esclaves non dans la chambre, mais derrière la porte :

> ....Phrygii post ostia servi
> Hectoreo quoties sederat uxor equo (1).

La forme du lit est encore remarquable dans les deux peintures : c'est plutôt un lit de repos qu'un meuble fait pour y passer la nuit ; et surtout le peintre l'a fait un peu trop court. Cependant, tel que se trouve ce dessin, il est propre à donner une idée exacte des lits des anciens qui étaient de bronze ou de fer : ils ressemblaient beaucoup aux lits de fer qui n'ont jamais cessé d'être en usage dans le sud de l'Italie, et qui commencent à être adoptés en France. Sous le lit du premier tableau, on voit une espèce d'escabeau (*scabellum*), dont la forme est assez bizarre.

La deuxième scène se passe de nuit, à la lueur d'une lampe que l'on appelait aussi cubiculaire, *lucerna cubicularia*. Une lampe consacrée à un pareil usage a fourni à Martial l'idée de cette charmante épigramme (2) :

> Dulcis conscia lectuli lucerna,
> Quidquid vis facias licet, tacebo.

Jules Scaliger l'a traduite avec beaucoup de bonheur :

> Κοίτης λύχνος ἐγὼ τεῆς συνίστωρ,
> Ποιεῖν δ, ττι ποτ' ἂν θέλῃς, σιωπῶ.

(1) Martial., *Epigr.*, XI, 104, 14. (2) *Epigr.*, XIV, 39.

Mais toute la grâce de ce joli distique disparaît dans la traduction en prose française ; traduction qui, pour ne point être barbare, devient une paraphrase :

« Ta lampe est la complice des doux mystères de ta couche ; fais-y tout « ce que tu voudras ; elle sera discrète. »

La poésie française serait peut-être également inhabile ; à moins qu'elle ne fût maniée avec cet art tout moderne et ce sentiment tout antique qui furent donnés à un seul poëte, et qui brillent à un si haut degré dans les vers qu'il adressait à la lampe de son amie (1).

La jeune femme de ce second tableau est blonde : on sait combien les cheveux blonds étaient recherchés des anciens, quoique les femmes du Midi soient en général brunes, ou peut-être précisément à cause de cela. A Rome, cette fureur fut portée au point que les riches patriciennes se faisaient raser la tête, et la couvraient de chevelures blondes que l'on achetait dans la Germanie et les Gaules (2).

PLANCHE 19.

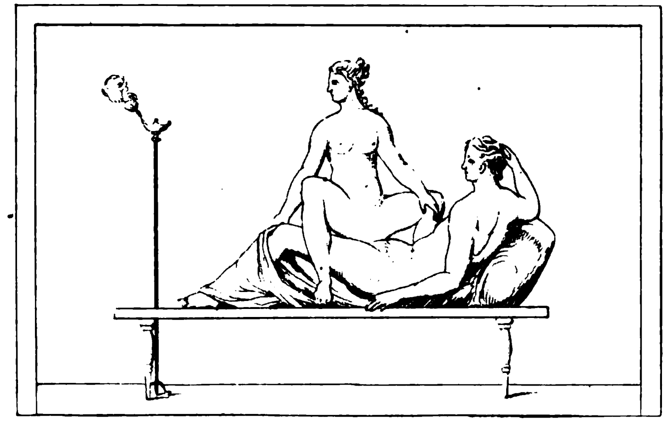
Une jeune fille qui porte sa chevelure relevée sur le sommet de la tête (3) et qui tient un thyrse à la main,

(1) André Chénier, *Élégies.*

(2) Schol. in Juven., VI, 120 et 501 ; Horat., *Sat.*, I, 8, 48.

(3) Voy. pl. 5, 6 et 7.





Erotische Scenen

une bacchante sans doute, se réfugie au pied d'une espèce d'autel pour échapper aux poursuites d'un faune (1). Ce dieu champêtre est reconnaissable à ses oreilles légèrement pointues, à la nébride qui flotte sur ses épaules, et surtout à une particularité fort étrange de sa conformation. La petite statue en gaîne qui se trouve sur l'autel est sans doute une Minerve, une Hermathène : c'est du moins ce qu'indique l'attitude de son bras droit, qui devait supporter une lance. Mais c'est en vain que la nymphe, vouée au culte du dieu du vin, se réfugie cette fois aux pieds de la Sagesse : à la mollesse de sa défense, on voit qu'elle sera vaincue.

C'est là sans doute une simple allégorie morale, ou plutôt, ici comme dans toutes les peintures de ce genre, le sujet n'est qu'un prétexte que le peintre a saisi pour étaler des nudités lascives aux yeux blasés d'un riche voluptueux. Cependant on trouve dans Apulée (2) une anecdote qui coïncide d'une manière frappante avec la disposition de cette peinture, et qui probablement a inspiré l'artiste.

« La belle Chromis, fille du pasteur Chrasias, alla implorer Minerve dans un bois consacré, et lui demander la sagesse, la veille de son hymen avec le jeune Alcimède. Elle y fut surprise par Myrtil, dont elle avait rejeté les vœux, et qui la sacrifia sans pitié aux pieds de la déesse. Pour accomplir ce sacrilége, Myrtil avait pris le dégui-

(1) Senec., *Œdip.*, 438. (2) *Asinus Aureus.*

sement d'un faune. Le crime ne fut pas impuni : Myrtil ne sortit pas du bois sacré, et Minerve rendit à Chromis sa virginité. »

Les conjectures peuvent aller jusque-là; mais nous ne suivrons pas les écrivains qui cherchent dans cette peinture une parodie licencieuse du viol de Cassandre, commis par Ajax dans le temple de Minerve, viol qui est raconté par un auteur, fort obscur dans tous les sens du mot (1), mais qui n'est nullement indiqué par Virgile: en effet, l'Énéide, comme toutes les gemmes et les monuments antiques (2), représente seulement la fille de Priam traînée par les cheveux hors du temple de la déesse (3) :

Ecce trahebatur passis Priameïa virgo
Crinibus a templo Cassandra adytisque Minervæ,
Ad cœlum tendens ardentia lumina frustra,
Lumina, nam teneras arcebant vincula palmas.

On voit qu'il n'y a rien là qui justifie la conjecture dont nous parlions. Nous avons déjà observé qu'il faut bien se garder de prêter trop d'esprit aux artistes de l'antiquité; mais ce dont on doit encore plus soigneusement s'abstenir, c'est de leur prêter des recherches qui ne seraient pas spirituelles du tout. Dire qu'ils se sont inspirés de Virgile, passe encore, le cas échéant; mais prétendre qu'ils ont copié Lycophron, ou confondre

(1) Lycophr., 348-358.

(2) Maffei, *Gemm. ant.*, tom. II, tab. 73; *Tabl. iliac.*, n. 99.

(3) *Æneid.*, II, 403.

soi-même Lycophron et Virgile, voilà qui passe toutes les licences accordées à la critique.

La vignette représente encore un de ces groupes déjà trop de fois répétés : dans celui-ci seulement, on remarque la forme plus élégante du lit et de la lampe; la pose du jeune homme est aussi plus gracieuse et plus naturelle. Mais une circonstance toute particulière, c'est qu'il n'y a point ici d'esclave cubiculaire, et que les deux amants, d'après leur attitude et l'expression de leurs traits, paraissent être troublés tout à coup, soit par un bruit à la porte, soit, ce qui paraîtrait une idée plus ingénieuse, par une simple crépitation de la lampe qui les éclaire. Cette particularité donnerait à penser que la scène ne se passe point dans un *lupanar,* lieu où sans doute on prenait ses précautions contre tout interrupteur, et où l'on jouissait de cette sécurité que prise tant Horace :

> ....Parabilem amo Venerem facilemque...
> Deprendi miserum est (1).

« Car il ne veut risquer, ajoute-t-il, ni sa bourse, ni ses côtes, ni sa bonne renommée. » C'est ce qui arriva en effet à l'historien Saluste, surpris un jour en flagrant délit d'adultère avec Fausta, la femme de ce Milon que le meurtre de Claudius et la harangue de Cicéron ont rendu célèbre. Milon fit administrer à son rival une centaine de coups de bâton, et lui extorqua une forte

(1) *Sermon.*, I, 2, 119-134.

somme d'argent. Horace, dans le passage que nous venons de citer, fait sans doute allusion à cette anecdote, assez récente à l'époque où il écrivait.

C'est aussi parce que la scène ne se passe pas dans un lieu public, que les meubles ont quelque élégance : car le *lupanar*, institué à Athènes par Solon, comme le prouve une épigramme d'Aristophane (6), était loin d'avoir atteint dans Rome le degré de luxe auquel il parvint chez d'autres peuples anciens et modernes. Les seules courtisanes qui eussent quelque vogue à Rome, étaient celles qui ne se donnaient qu'à un seul homme, à prix d'argent à la vérité, et pendant un temps déterminé (2); en quoi leur conduite différait encore de la vie des riches hétaires de Corinthe et des autres villes de la Grèce. Les courtisanes de Rome (*meretrices*) étaient à peu près ce que sont les femmes entretenues des modernes : elles promettaient d'être fidèles; et si elles enfreignaient leur serment, ce qui arrivait sans doute quelquefois, elles étaient exposées, comme les deux personnages de notre tableau, à la crainte d'être surprises.

Les prostituées proprement dites (*lupæ, fornicatrices, bustuariæ*), habitaient dans le quartier appelé *Suburra*, et mieux *Subura* (3) : là, parmi les ruines et les tombeaux, elles avaient d'infâmes repaires, dont les noms seuls,

(1) *Anthol.*, XIII, 24 et 569.
(2) Plaut., *Trucul.*, IV, 2, et *Asin.*, V, 1.
(3) Varr., *de Ling. lat.*, IV, 8; Martial., *Epigr.*, VI, 66; XI, 61 et 78; Pers., V, 32.

fornix, lupanar, révèlent la misère hideuse. Nous aurons occasion d'y revenir (1).

Mais, courtisanes et prostituées étaient également obligées à se faire inscrire chez les édiles. C'étaient des affranchies ou des femmes de naissance libre (*ingenuæ*), qui ne tenaient point à une famille patricienne ou équestre. Leur costume différait de celui des dames romaines : elles ne portaient qu'une tunique courte et une robe (*toga*) à peu près semblable à la toge des citoyens. Elles ne pouvaient paraître en public avec des bijoux, de l'or ou des pierreries : si elles voulaient se trouver parées dans quelque maison de la ville où elles étaient invitées, soit comme convives, soit comme danseuses, un esclave portait leurs bijoux dans cette maison; elles y achevaient leur toilette, et elles quittaient de nouveau leurs ornements les plus précieux avant de sortir (2). La plupart vivaient avec une mère, une tante, ou plutôt une étrangère qui, sous ce nom, remplissait auprès d'elles un rôle (*lenocinium*) plus odieux encore que leur triste métier. Quelques-unes appartenaient à des marchands d'esclaves : celles-là remettaient à leur maître une portion de leur gain. Sous Caligula, elles furent soumises à payer un impôt. Ce qui contribua surtout à tenir les courtisanes, même les plus élégantes et les plus recherchées, dans cet état d'esclavage et d'abjection, ce fut, sous l'empire, l'influence des dames romaines, qui ne

(1) Voy. plus loin, pl. 46.

(2) Ferrer., *de Revestiar.*, I, 3 et 23.

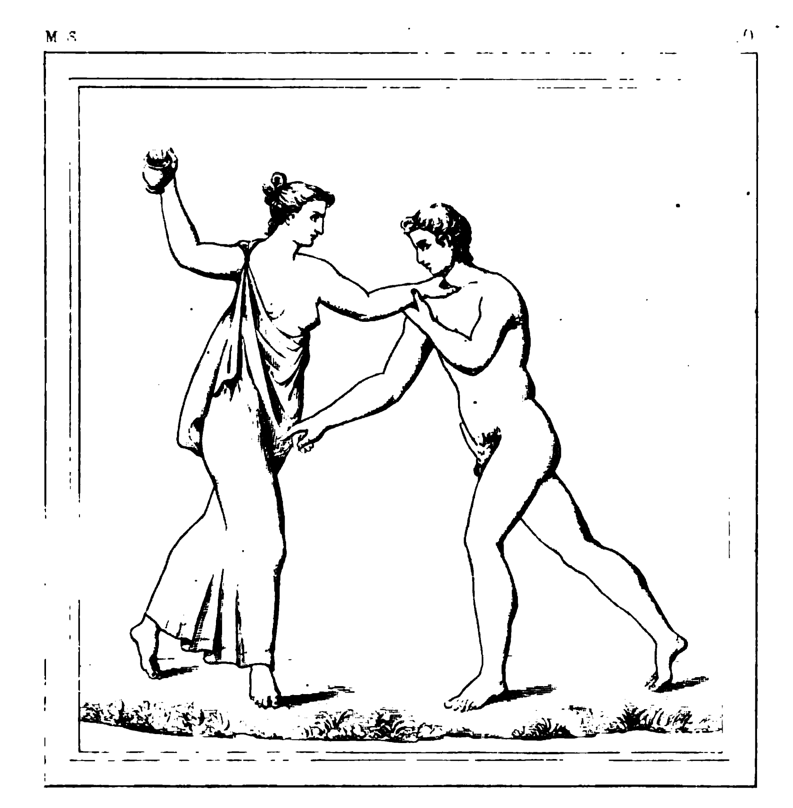
rougissaient pas d'en être jalouses, et de s'appuyer sur la loi pour soutenir contre elles une espèce de lutte et de concurrence. Les empereurs les plus débauchés donnèrent quelquefois leur appui aux rivales des nobles patrones. Mais le règne d'Éliogabale fut surtout l'époque du triomphe des courtisanes. Ce jeune insensé poussa l'impudence jusqu'à s'enrôler lui-même parmi elles; et cet exemple trouva dans l'un et dans l'autre sexe de nombreux imitateurs. Dans la ferveur des premiers siècles du christianisme, cette classe de femmes disparut presque de la scène; les asiles de la débauche furent fermés : mais ce ne fut point pour longtemps; la débauche et les autres vices reparurent dans toute leur grossièreté, avec le luxe grossier du moyen âge (1).

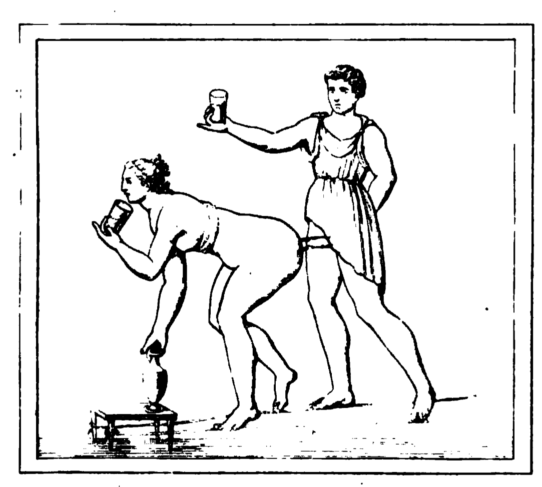
PLANCHE 20.

La première de ces deux fresques a été trouvée à Pompéi en 1826. Les peintures dont les murs d'une des chambres étaient revêtus, ont fait supposer à quelques critiques que cette maison était un *lupanar*. Mais, veuillez relire ce que nous disions tout à l'heure de la misère et de la saleté qui régnaient ordinairement dans de pareils lieux, affreux repaires où non-seulement les

(1) Petron., *Satyr.*, 40; Turneb., *Advers.*, XVI, 19; Laurent, *de Adulter. et meretr.*, 2.

M. S. 0





SCENES EROTIQUES.
Erotische Scenen

gens du monde, mais même les hommes qui possédaient quelques moyens réguliers d'existence, n'auraient point osé mettre le pied : songez en outre qu'une seule chambre de cette maison est décorée d'une manière lascive, et vous conclurez que la chambre dont il s'agit est tout simplement le *venerium* ou *venereum*, appartement secret où un riche voluptueux établissait le théâtre de ses plaisirs, et dont la décoration était en harmonie avec sa destination. On a découvert dans plusieurs autres maisons de Pompéi des appartements que l'on ne peut méconnaître pour des *venereum* (1); et plusieurs inscriptions attestent l'existence de ces espèces de boudoirs, ainsi que des esclaves, *venerii* ou *venerei*, qui en faisaient le service (2).

Les fresques de cette chambre, peintures dont nous ne donnons ici qu'un fragment, représentent des jeunes gens qui se livrent avec des courtisanes aux plaisirs de la table et du jeu. Un des convives, échauffé sans doute par le vin, poursuit une femme. Mais celle-ci, au lieu de céder à ses désirs, le saisit d'une main à la gorge et s'efforce de le repousser : elle semble même vouloir lui briser sur la tête un vase qu'elle tient de l'autre main.

Le dessin de cette peinture est incorrect : des deux bras du jeune homme, le plus éloigné du spectateur est de beaucoup le plus long et le plus gros, même en tenant

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi.*

(2) Rosini, *Dissertaz. isagogic.*, 63, tab. 4 et 10.

compte du raccourci que présente l'autre bras. Cette négligence de l'artiste est du reste bien digne du sujet, scène ignoble de colère et de luxure. Nous n'en dirons point un mot de plus : la fresque suffit et au delà pour jeter autant de jour qu'il en faut sur cette partie des mœurs érotiques des anciens ; et c'est là le seul but que l'on se propose dans la rédaction de cet ouvrage.

La seconde fresque est plus remarquable sous le rapport du dessin et de la couleur. Elle représente des funambules qui, en équilibre sur deux cordes ou sur deux petits fils de métal tendus, se livrent à un exercice que la plume se refuse à décrire : c'est là une de ces scènes d'orgie que des histrions venaient représenter devant les riches voluptueux, et quelquefois pendant leurs festins, sous les plus mauvais règnes de l'empire : Néron et Tibère en faisaient leurs délices. Cette peinture est donc une magnifique vérification historique. On aurait pu croire que Suétone et Tacite exagéraient les infamies de ce que Tibère appelait *sellarias* et *spinthria* (1), qu'ils calomniaient les voluptés furieuses de Néron (2) : maintenant la peinture a justifié l'histoire.

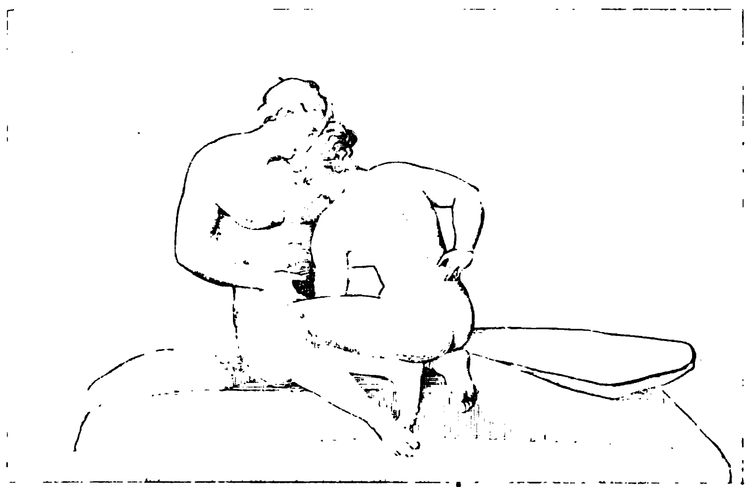
Nos histrions donnent une seconde preuve de leur adresse en remplissant jusqu'au bord de grands verres de l'espèce que nous avons déjà nommée épiniptride (3),

(1) Sueton., *Tiber.*, 43, 44 et 45; Tacit., *Annal.*, VI, 1; Dio, LVIII, 22.

(2) Sueton., *Ner.*, 26, 27, 28; Tacit., *Annal.*, XV, 37; Xiphil., LXIII, 13; LXII, 28.

(3) Voy. Bronzes, lampes et vases, pl. 78.





MERCURE ET IPHTHIMA.

Merkur und Iphthima?

les tenant quelque temps sur la paume de leurs mains, et les vidant ensuite sans en avoir répandu une seule goutte.

Un archéologue a rapproché, sous un certain rapport, cette peinture d'une épigramme célèbre de Martial que nous n'oserions même copier ici (1). En outre, il applique à ce sujet un passage trop connu d'un auteur moderne (2), qui nous paraît n'y avoir aucun rapport réel. On le jugera, et on excusera sans doute notre silence.

PLANCHE 21.

Peu d'écrivains ont raconté l'aventure de Mercure et d'une certaine Iphthime (Ἰφθίμη), qu'un critique appelle, on ne sait pourquoi, Yphtime.

Nonnus (3) seul nous apprend que Mercure ravit les faveurs (κρυφίοισιν ὑποζεύξας ὑμεναίοις) d'Iphthime, fille de ce Dorus qui fut un des trois fils d'Hellen et le père de la race dorienne. Autre sujet de méprise pour les mythographes modernes, qui de *Dorus* ont fait *Doris,* et par conséquent d'Iphthime une Doride ou Néréide. Toute la mythologie est traitée dans ce goût-là par les dictionnaires et autres ouvrages classiques.

Les satyres sont nés de cette union de Mercure avec

(1) *Epigr.*, XX, 105.
(2) De Sénancour, *De l'amour.*
(3) Nonn., *Dionys.*, XIV, 113.

Iphthime, comme Pan était né de ce même dieu changé en bouc et de la vertueuse Pénélope, à en croire du moins un écrivain qui n'affichait pas un respect bien profond pour les dieux dont il racontait l'histoire (1).

Une aventure semblable est attribuée à Lar, Lara ou Lala, mère des Lares (2); et par conséquent on pourrait également croire qu'elle est représentée dans cette peinture. Cette conjecture l'emporte même sur la première, si l'on considère les autorités sur lesquelles toutes deux s'appuient : là-bas, le diffus et barbare Nonnus; ici, le brillant et spirituel Ovide. Nous regrettons presque de ne pouvoir pas substituer au bas de notre cuivre les mots *Mercure et Lara*, à ceux qu'on y lit, *Mercure et Iphthime*. Du reste, le nom Iphthime, étant au fond une simple épithète, ἰφθίμη, *forte, courageuse*, a pu s'appliquer à bien des femmes, et peut-être à Lara elle-même. Il y eut une seconde Iphthime, sœur de Pénélope. Si l'on rapproche la naissance de Pan de celle des satyres, cette circonstance peut paraître assez singulière; et, dans le cas où l'on voudrait rejeter totalement le récit de Nonnus, on expliquerait ainsi la confusion dans laquelle cet auteur est tombé. Dans l'Odyssée, Minerve emprunte les traits de cette autre Iphthime, fille d'Icarius et femme d'Eumèle, roi de Phères, pour apparaître en songe à Pénélope inquiète du départ de Télémaque (3).

(1) Lucian., *D. D.*, 25.
(2) Ovid., *Fast.*, II, 599 et seqq.
(3) Homer., *Odyss.*, IV, 795.

De toutes ces aventures plus que galantes, ou pour dire le vrai mot, de ces deux viols attribués à Mercure, on peut conclure que le dieu des marchands, des voleurs et de l'éloquence, était aussi une des divinités impures du paganisme. En effet, l'éloquence était quelquefois considérée en lui comme un moyen de séduction amoureuse : moyen dont on reconnaissait du reste toute la pauvreté, puisque l'on supposait que le dieu avait dû y joindre la violence. Mercure, considéré sous ce point de vue, avait à Cyllène, en Élide (1), un temple où il était représenté avec des attributs que l'on ne donne ordinairement qu'au dieu des jardins. Nous avons également vu tout à l'heure un Mercure ou Hermès-Priape (2).

Le dessin de cette première figure est des plus incorrects, et la position de la nymphe est forcée pour ne pas dire impossible : on ne peut y reconnaître, en un mot, le moindre mérite artistique. Il n'en est pas de même de la seconde fresque, dont tout le mérite consiste au contraire dans l'exécution, dans la vérité du dessin et le naturel de la pose, ainsi que dans la vigueur du coloris, qui fait contraster habilement la carnation bronzée de l'homme, avec les chairs délicates de sa compagne. Mais cette peinture ne donne lieu à aucune recherche, à aucune discussion archéologique : rien ne nous oblige à nous y arrêter davantage.

(1) Pausan., VI, 26; Artemidor., I, 47.

(2) Voy. ci-dessus, pl. 13.

PLANCHE 22.

Comme plusieurs des précédentes, la première de ces deux scènes érotiques n'est remarquable que par la présence de l'esclave cubiculaire qui tient en main un de ces grands vases de verre appelés *métaniptrides* (1). Le vase contient probablement une boisson fortifiante ou aphrodisiaque que les anciens prenaient ordinairement chaude (2). Cet esclave semble détourner la vue par pudeur, et quelques archéologues ont cru qu'il faisait avec les doigts le geste auquel les anciens attribuaient la vertu de chasser les mauvais sorts, et qui avait en même temps une signification lascive, geste dont nous parlerons bientôt plus au long (3).

Le dessin des trois figures est peu correct : elles pèchent surtout par les proportions. Un poëte latin moderne semble avoir eu en vue une composition toute semblable quand il écrit ce distique :

Quod te sternat amans, ne crede, puella, superbum :
En humerum femori subjicit ipse tuo (4).

L'autre groupe est dans une position que le même

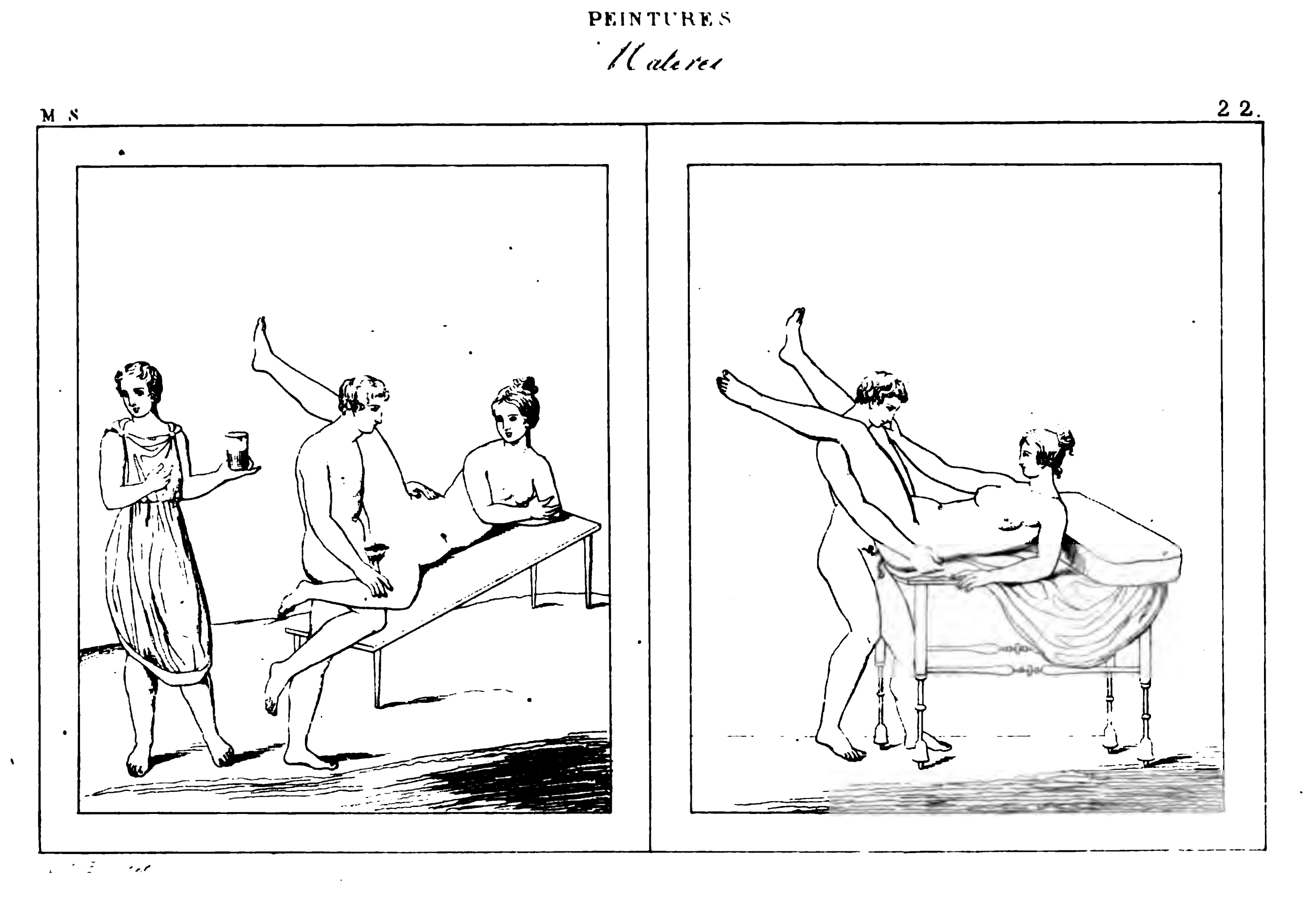
(1) Voy. Bronzes, Lampes et Vases, pl. 78.

(2) Freinsheim., *de Calid. pot.*, 1, 2 et 3.

(3) Pl. 32 et 53.

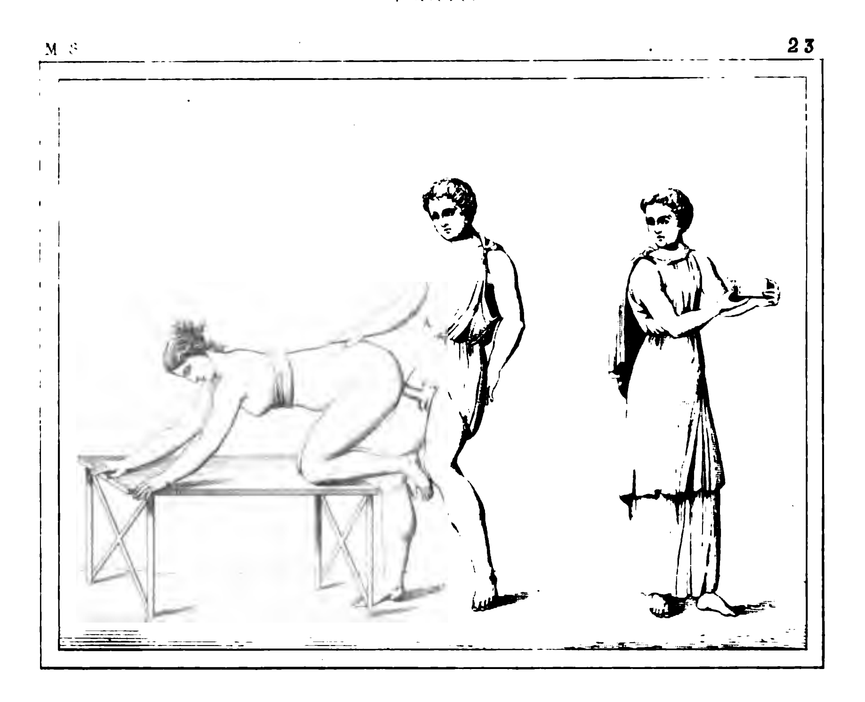
(4) Bernard Lamonnoye, *Carmin.*, XV (*vulgo* sonnets) *latin. distichis expressa*, 1710, carm. III.

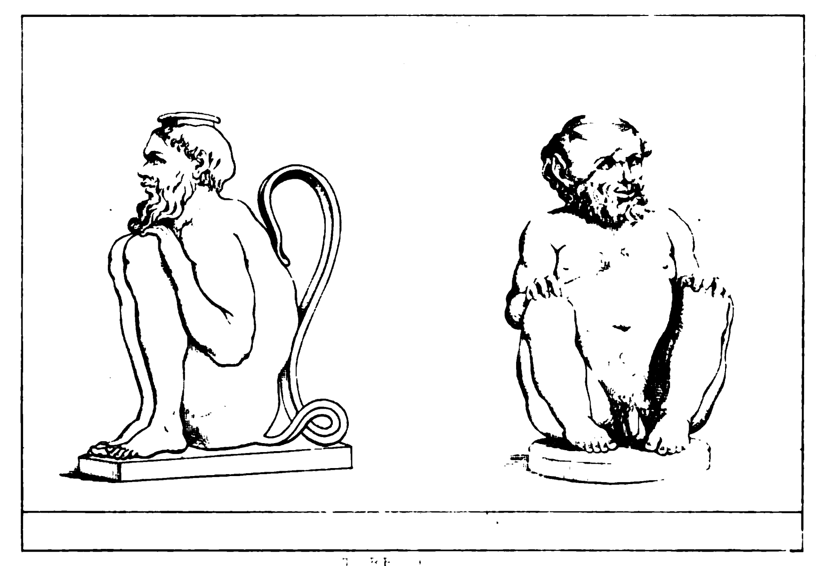
M.S. 22.



SCÈNES EROTIQUES.

Erotische Scenen





SCÈNE EROTIQUE.
Erotische Scene.

poëte a exprimée par les mots : *cruribus elatis, semisupina,* dans une autre épigramme qu'on nous permettra de ne pas citer tout entière (1). Nous n'avons rien à remarquer dans cette peinture, si ce n'est la délicatesse avec laquelle sont travaillés les pieds et les traverses de la table qui sert de lit.

PLANCHE 23.

De toutes les peintures obscènes que nous avons successivement passées en revue, celle-ci est à coup sûr la plus choquante, non sous le rapport moral, car nous avons vu pis encore; mais principalement sous le point de vue artistique : dessin, coloris, attitude, proportions, perspective, tout est ici vicieux et absurde. Il est donc vrai, pour toutes les époques de l'histoire, ce vers que l'on a trouvé si frappant de vérité quand il n'était appliqué qu'aux temps modernes :

Oui, la chute du goût suit la perte des mœurs.

Certes, l'art antique, même dans ses périodes les plus brillantes, a puisé trop souvent ses inspirations à des sources impures; mais il faut, dans ces aberrations, distinguer plusieurs phases. Ce qui nous paraît aujourd'hui une obscénité calculée ne fut d'abord qu'une nudité

(1) Bernard Lamonnoye, carm. XV.

naïve et presque puérile : l'idée de la feuille de figuier n'arrive qu'après la perte de l'innocence primitive. En outre, des idées religieuses servirent d'excuse aux représentations génésiaques : les forces mystérieuses et plastiques de la nature panthée furent adorées dans les organes de la génération. Grâce à tout ce qu'il y avait de sainte innocence et de piété véritable au fond de ces idées, l'art ne put s'égarer, le goût ne put se dépraver en les exprimant. Mais plus tard, quand un luxe effréné eut amené le libertinage, et pour ainsi dire la promiscuité; quand l'idée religieuse et la sainteté de la tradition eurent disparu de tous les rites sacrés, considérés désormais comme de vaines cérémonies : alors la nudité devint obscène, et l'art qui continua de marcher dans cette route, n'étant plus guidé par le sentiment public, mais par le caprice des particuliers, dut nécessairement se dépraver et s'amoindrir.

Le cubiculaire porte une petite cassette qui doit sans doute contenir des parfums (*unguenta*), ou une espèce de graisse aromatisée pour un usage mystérieux. Cette particularité, jointe à l'attitude des deux amants et à la ceinture que porte la jeune femme, porte quelques critiques à croire que l'intention de l'artiste a été de représenter une première nuit nuptiale. Il ne paraît pas cependant que la ceinture virginale, que le nœud d'Hercule (1) ait pu se placer aussi haut sur la taille ; et il est bien

(1) Ovid., *Epist.*, II, 116.

évident que l'époux déliait ce nœud aussitôt que la porte de la chambre nuptiale s'était fermée derrière lui. D'ailleurs, nous venons de voir (1) une ceinture toute pareille portée par une danseuse de corde que l'on ne prendra certes pas pour une jeune mariée. A la vérité, les mots LENTE IMPELLE, qu'on lit au bas de la peinture, auraient ajouté quelque poids à cette conjecture, si l'on n'avait de plus fortes raisons pour la rejeter; et, parmi ces raisons, la plus puissante de toutes, c'est que, tout en offensant ouvertement les mœurs, les Romains des premiers temps de l'empire respectaient encore jusqu'à un certain point la chasteté et la sainteté du mariage : pourquoi donc, à l'impureté de cette peinture, ajouter si gratuitement le sacrilége?

L'attitude des deux figures est celle qui est décrite dans ce distique (2) :

Sic duce natura primi.... parentes :
Hos jungebat amor, tum puer artis inops.

Lucrèce, traitant des causes de la fécondité et de la stérilité, a parlé de cette attitude en beaux vers (3) que nous ne pourrions pas traduire; et cela par beaucoup de raisons, raisons de modestie et raisons de bienséance, que nos lecteurs apprécieront facilement s'ils veulent bien se reporter à l'original.

(1) Pl. 20.

(2) Bernard Lamonnoye, *Carmin.* XV (*vulgo* sonnets), carm. IX.

(3) *De Rer. nat.*, IV, in fin.

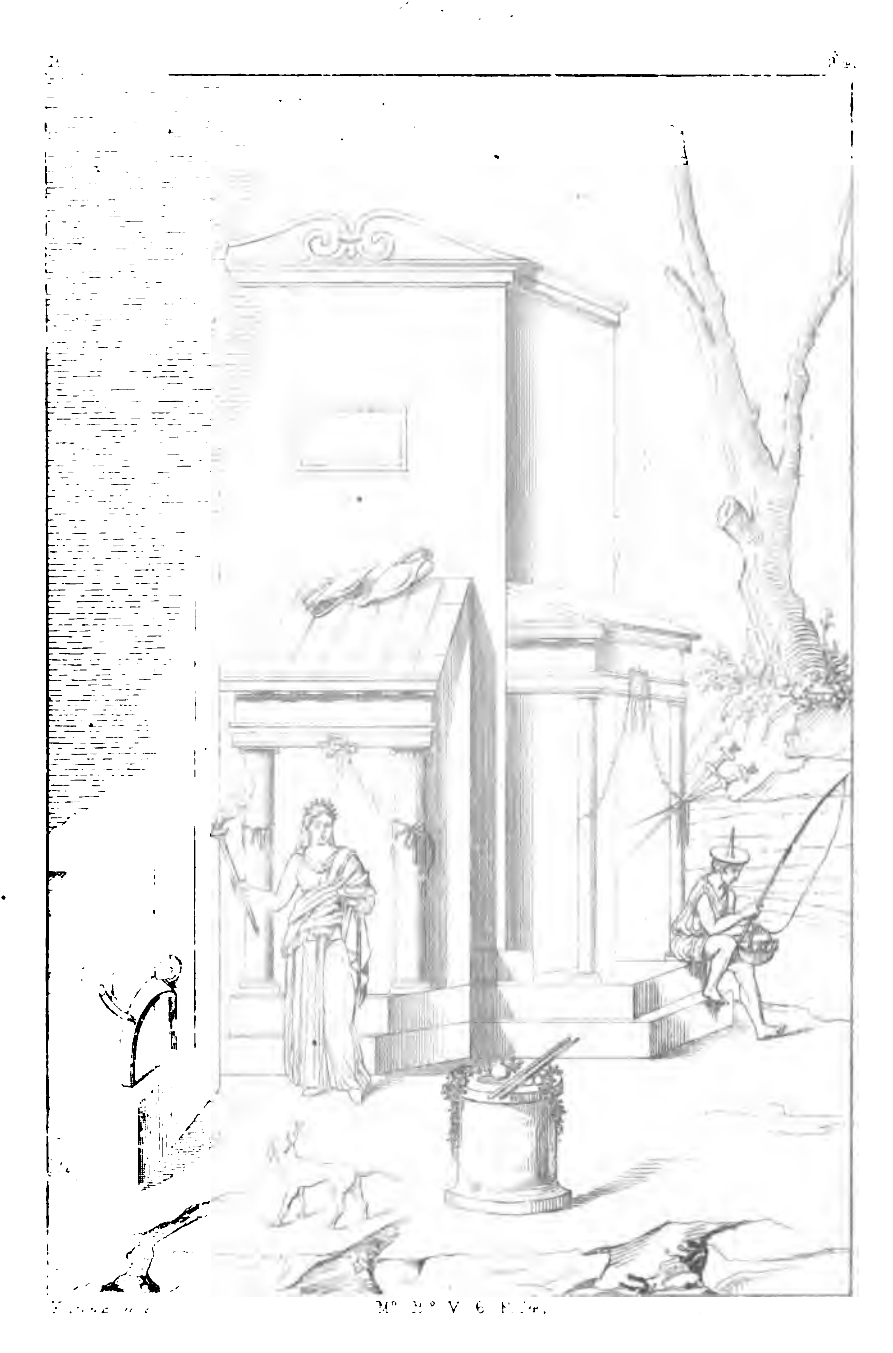
Plutarque (1) en fait mention également, il dit que les Delphiens l'appellent Ἀφροδίτης ἅρμα, le char de Vénus, et qu'Homère la désigne par le mot φιλότης.

PLANCHE 24.

Cette fresque, dont tout un côté a été détruit, s'est trouvée sous le xyste ou portique d'une maison de Pompéi. Elle représente, au milieu d'un paysage varié et disposé avec goût, un petit temple de Priape.

Ce temple rustique ou sacellum, d'une construction assez bizarre, est vu par un de ses angles, de manière que l'œil embrasse deux faces à la fois. L'édifice, élevé comme une tour, est couronné d'un fronton à rinceaux, peint de couleurs brillantes et variées, qui n'est pas d'un effet désagréable, et au-dessous duquel on voit, dans un cartouche, une peinture représentant un paysage et des ruines. Comme ce petit ornement est traité de manière à figurer, non pas l'effet d'un bas-relief, mais, si l'on doit s'exprimer ainsi, la peinture d'une peinture, nous en pouvons inférer que les anciens employaient les fresques non-seulement pour l'ornement intérieur des édifices, mais aussi pour leur décoration extérieure, ce qui devait être beaucoup moins dispendieux que la sculpture, et d'un effet tout aussi heureux. Voilà encore un nou-

(1) *De Amor.*, 64.



TEMPLE.
Tempel.

veau document pour servir à la théorie de l'architecture peinte, théorie qui sera bientôt complète, et qui alors, nous l'espérons, influera convenablement sur la pratique.

Sur la face et le côté du temple s'avancent deux prostyles à deux colonnes, qui conduisent sans doute dans l'intérieur de l'édifice, bien que la seconde porte ne soit pas indiquée par le dessin. La base des colonnes est formée par deux gradins, espèce de socle commun à tout l'édifice. Ces colonnes, quoique deux d'entre elles aient des dimensions fort différentes des deux autres, ont toutes le chapiteau ionique : elles portent l'architrave, la frise et la corniche à modillons, sur laquelle pose un toit incliné en avant. Pour l'un des deux vestibules, ce toit forme sur les côtés deux demi-frontons; pour l'autre, les côtés sont simplement fermés : on voit sur ce dernier deux amphores, ou *diota*, qui s'y tiennent en équilibre, on ne sait trop comment.

Nous disons, les deux *prostyles* (στῦλος, colonne, πρό, en avant); et c'est à dessein que nous n'employons ni le mot impropre *vestibule*, puisqu'il n'y a point ici de Vesta, ni l'expression *péristyle* (στῦλος, colonne, περί, autour), qui, en dépit du mauvais usage, signifie tout autre chose. Ces deux prostyles donc constituent une espèce de temple *amphiprostyle*, une des formes les plus remarquables des temples anciens; bien que nous ne voyions point distinctement le *pronaon* et l'*opisthodome* (1).

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, 4e vol., *Essai sur les temples anciens*, par L. Barré.

Chacun de ces prostyles est décoré de guirlandes et de bandelettes comme pour un jour de fête : dans le premier, ces guirlandes se rattachent à un bucrâne, au milieu de l'architrave; dans l'autre, elles tiennent à un *tympanum* ou à un bouclier, et elles attachent deux flambeaux à l'une des colonnes.

Devant le sacellum, on voit une prêtresse célébrant les cérémonies du culte : sa tête, couronnée de feuillages, porte un grand péplum blanc, qui se replie autour de sa taille et qui vient tomber sur son bras gauche : de ce côté elle porte une patère, tandis que sa main droite tient un flambeau allumé. Sous la draperie dont nous venons de parler, la prêtresse est vêtue d'une tunique jaune, rattachée à deux hauteurs différentes, et bordée d'une bande bleu de ciel.

Dans la direction de l'angle de l'édifice, et sur un terrain qui paraît appartenir encore à l'*hiéron*, à l'enceinte sacrée, on voit un autel rond et creux sur lequel sont exposées de rustiques offrandes, des fruits et des feuillages. Cet autel, que l'on peut aussi appeler une vasque, paraît destiné à contenir des liquides; car, outre que l'on voit bien clairement des bords et une large ouverture à sa surface, on aperçoit en outre vers le bas un trou rond, par lequel on faisait sans doute écouler, au bout d'un certain temps, le liquide versé par le haut. Cette particularité, fort rare, sinon tout à fait unique, dans les monuments, ajoute beaucoup de valeur à celui-ci.

Le peintre a voulu faire entendre que les habitants des

campagnes voisines venaient déposer sur cet autel les prémices de leurs champs et de leurs vergers ; qu'ils y versaient même les premiers produits de la vendange, le premier lait de leurs brebis. Et sans doute ces offrandes étaient consacrées au dieu de Lampsaque qui, de ce sanctuaire, étendait sa protection sur tout le pays d'alentour. En effet, on voit, posé sur un socle voisin et adossé contre une espèce de pilastre, à l'entrée d'un petit jardin, un Priape grossièrement taillé et pourvu de son obscène attribut. C'est pour un de ces petits temples du dieu de l'Hellespont que Catulle semble avoir fait cette charmante inscription (1) :

Ego hæc, ego arte fabricata rustica
Ego arida, ô viator, ecce populus
Agellulum hunc sinistra, tute quem vides,
Herique villulam hortumque pauperis
Tueor, malasque furis arceo manus.
Mihi corolla picta vere ponitur ;
Mihi rubens arista sole fervido
Mihi virente dulcis uva pampino,
Mihique glauca duro oliva frigore.
Meis capella delicata pascuis
In urbem adulta lacte portat ubera ;
Meisque pinguis agnus ex ovilibus
Gravem domum remittit ære dexteram ;
Tenerque, matre mugiente, vaccula
Deum profundit ante templa sanguinem.

« C'est moi, ce morceau de bois sec, ce peuplier taillé par une faucille

(1) Catull., *Carm.*, 20.

« rustique, c'est moi, ô voyageur, qui protége le petit champ que tu vois « à ta gauche, et cette métairie et ce jardin d'un maître bien pauvre; c'est « moi qui en éloigne les mains rapaces des voleurs. Devant moi, l'on ap- « porte au printemps de brillantes couronnes; dans les chaleurs de l'été, « des épis jaunissants, puis de doux raisins avec leur pampre vert, et enfin « de glauques olives quand viennent les rudes gelées. Mes pâturages nour- « rissent et la chèvre choisie, qui porte à la ville ses mamelles gonflées de « lait, et le bel agneau, grâce auquel le maître revient à la maison tout « chargé d'argent, et enfin la tendre génisse qui, ravie à sa mère mugis- « sante, va répandre son sang devant les temples des dieux. »

Nous ne citons pas la fin de ce délicieux morceau; car il se termine, comme toutes les priapées, par une pointe grossière : *desinit in piscem*. L'attribut obscène du dieu de Lampsaque se transforme, dans la main du fermier, en une massue avec laquelle il assomme les voleurs.

Au reste, il n'était point rare de trouver dans la campagne, non-seulement des statues de Priape (il y en avait à chaque coin de champs), mais même des temples de ce dieu : Tibulle en a consacré un par une inscription (1).

Nous avouons que nous ne pouvons expliquer la présence de ce petit chien que l'on voit ici près de l'autel. Peut-être n'est-ce qu'un caprice du peintre. On gardait un chien à Rome dans le temple d'Esculape, et Thrasymène avait représenté ce dieu avec un chien à ses pieds (2). Cet animal était aussi consacré à Mercure.

(1) Albius Tibullus, *in Priap. Veter.*, 82.

(2) Pausan., II, 27.

Pourrait-on conclure de là que ce temple est celui d'Esculape ou de Mercure, et que le Priape n'est que le protecteur du petit jardin dont on aperçoit la porte? ou bien le chien serait-il ici une allégorie plutôt qu'un emblème mythologique?

Sur les gradins d'un des prostyles est assis un pêcheur tenant d'une main sa ligne et de l'autre un panier déjà plein de poissons: il paraît se reposer, après les avoir pêchés dans le fleuve que l'on voit sur le quatrième plan. Son costume présente une particularité remarquable: le chapeau dont il est coiffé est formé d'un disque absolument plat, au milieu duquel surgit une pointe assez élevée: cette pointe devait servir soit à saisir le chapeau pour l'ôter ou le remettre, soit à l'accrocher quelque part; il devait être attaché sous le cou par une espèce de bride. Ce chapeau ressemble à la coiffure que portent encore aujourd'hui les cipayes ou soldats indiens à la solde de la compagnie anglaise: si l'on s'attachait à cette ressemblance, elle conduirait la pensée bien loin dans l'histoire de la filiation et des migrations des peuples.

Nous avons déjà fait remarquer que les paysagistes de l'antiquité observaient fort mal, dans le dessin des édifices, les règles de la perspective linéaire, mais qu'ils paraissent avoir mieux connu celles de la perspective aérienne, la dégradation des couleurs et des ombres, la diminution de la netteté des formes, en raison de l'accroissement des distances. La peinture que nous venons de décrire offre encore un nouvel exemple de ce défaut et

de cette qualité. Il ne faut pas croire néanmoins que les anciens aient ignoré la théorie de la première espèce de perspective : Vitruve a fait voir qu'il la possédait parfaitement (1), et que, du reste, elle était établie longtemps avant lui. Il faut donc accuser ici, non l'ignorance de l'époque, mais l'inhabileté de l'artiste pompéien.

PLANCHE 25.

La nudité complète et même un peu monstrueuse de la première figure de cette planche est le seul motif qui l'ait fait classer dans le musée secret. Ce fragment de fresque est peint sur un fond blanc, où l'on voit quelques parties d'architecture simplement ombrées en camaïeu : il représente un jeune faune aux oreilles de chèvre, la tête ornée d'une couronne de pampre et de fleurs blanches dont les bandelettes retombent sur son cou, tenant de la main droite un vase, et de la gauche le bâton pastoral (*pedum*), et portant sur l'épaule gauche une peau de lion. Ce dernier attribut est le seul qui puisse donner lieu à quelques observations. Il semblerait, après un examen superficiel de quelques témoignages incomplets, que la nébride, la peau de faon ou de chevreau, convient seule à Bacchus et aux divinités de sa suite, tandis que la dépouille du lion n'appartient qu'à Hercule. En effet,

(1) *De Arch.*, VII, in præf.

PEINTURES

Murales





selon ce comique athénien qui n'épargnait guère plus les dieux que les philosophes ou les poëtes de son temps, Hercule, en voyant Bacchus avec la peau de lion, s'écrie (1):

'Αλλ' οὐχ' οἷός τ' εἰμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων
Ὁρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.

« Je ne puis m'empêcher de rire en voyant ma peau de lion portée sur « une robe safranée. »

La robe teinte de safran, que l'on appelait *crocote,* était en effet un attribut de Bacchus. Un parallèle établi entre Hercule et Bacchus est encore plus explicite (2) :

Ἀμφότεροι Θηβῆθε, καὶ ἀμφότεροι πολεμισταὶ,
Κὴκ Ζηνός· θύρσῳ δεινὸς, ὁ δὲ ῥοπάλῳ.
Ἀμφοῖν δὲ στῆλαι συντέρμονες, εἴκελα δ' ὅπλα
Νεβρὸς, λειοντῆ· κύμβαλα δὲ, πλατάγη.
Ἥρη δ' ἀμφοτέροις χαλεπὴ θεός. Οἵ δ' ἀπὸ γαίης
Ἦλθον ἐς ἀθανάτους, ἐκ πυρὸς ἀμφότεροι.

« Tous deux Thébains, tous deux guerriers et fils de Jupiter, l'un est re« doutable par son thyrse, l'autre par sa massue. Tous deux s'arrêtent en « un lieu marqué par des colonnes; ils sont revêtus, l'un de la peau d'un « faon, l'autre de celle d'un lion : ils ont le cymbalum et les crotales. Junon « se montra sévère pour tous deux; et tous deux, en quittant la terre, « s'élancèrent du milieu des flammes vers le séjour des immortels. »

Mais des autorités non moins imposantes donnent la peau de lion à Bacchus et à ses ministres. Deux gemmes bien connues (3) représentent deux faunes qui, comme

(1) Aristoph., *Ran.*, 45.
(2) *Anthol.*, IV, 12, 33.
(3) Agostin., *Gemm.*, P. I, 135 et 136.

le nôtre, portent cette espèce de manteau sur l'épaule. Sur une médaille de Philippe, on voit un lion avec la ciste mystique et le thyrse (1). On croyait que les bacchants et les bacchantes, dans leurs fureurs, avaient la puissance de tuer, de déchirer de leurs mains les animaux les plus féroces et les plus redoutables : Euripide dit en termes exprès que Panthée fut déchiré par sa mère et les autres bacchantes, qui le prirent pour un lion (2). Non-seulement Bacchus avait revêtu la forme d'un lion dans la guerre des Géants (3), mais on lui donne même l'épithète de θηραγρέτης, chasseur de bêtes féroces (4). Qu'y a-t-il donc d'étonnant que les bacchantes et les faunes se fissent une gloire d'imiter leur maître et de se parer des dépouilles qu'ils avaient conquises? La bassaride Eurynome ne se contentait pas de la peau de l'animal : elle parcourait les campagnes en portant à la main une tête de lion (5), sans doute imitée par l'art, comme l'étaient les serpents que les bacchantes portaient pour ceintures (6).

La vignette qui occupe le bas de cette planche représente une mosaïque de dix pouces sur huit, dont le sujet est assez bizarre. Elle est d'une seule couleur, ou *monochrome,* genre que l'on rencontre assez rarement : l'exécution en est pure et la conservation parfaite.

(1) Buonarroti, *Med.*, p. 304 et 305.

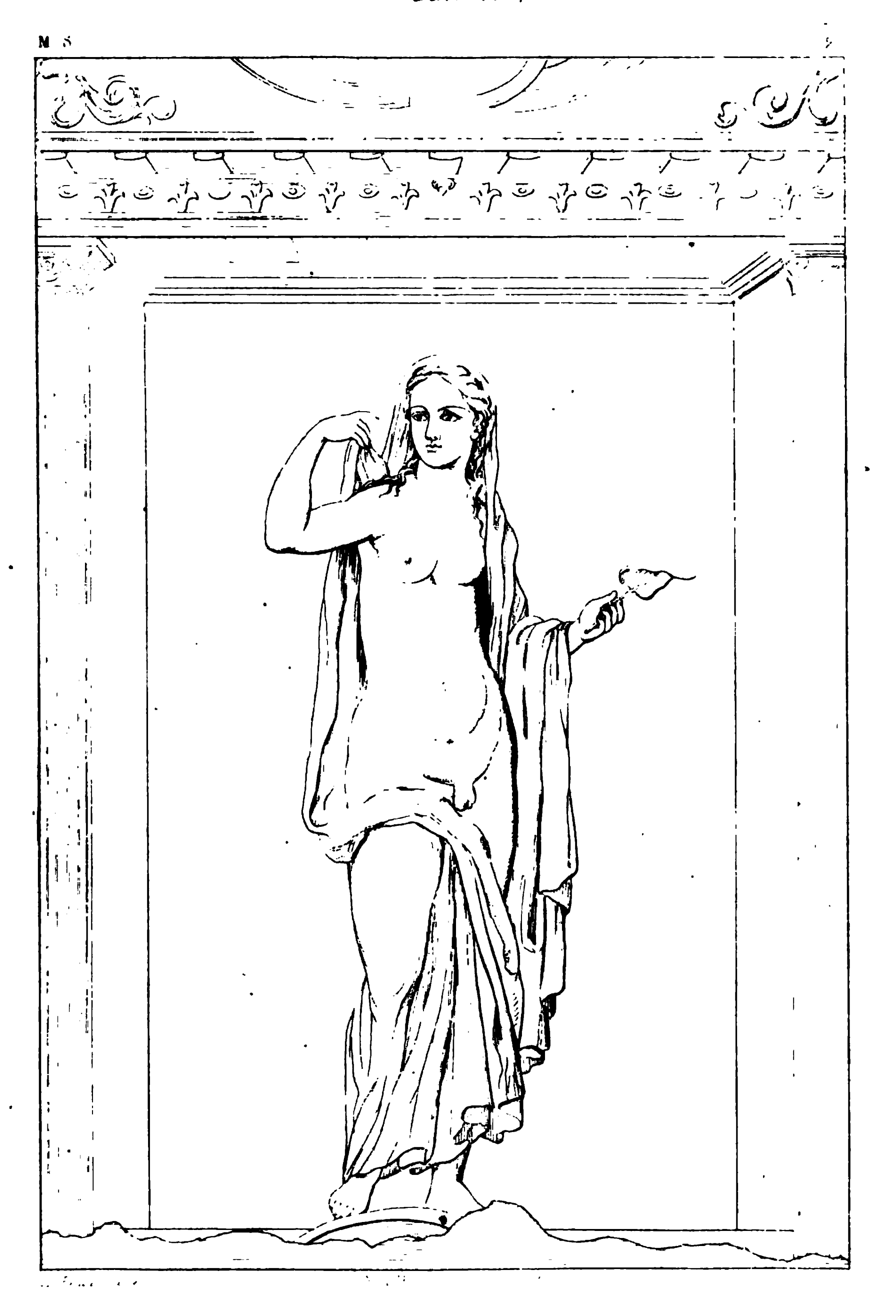
(2) Eurip., *Bacch.*, 1125, 1140 et pass.

(3) Horat., *Carm.*, II, 19.

(4) Eurip., *Bacch.*, 1018.

(5) *Anthol.*, VI, 5, 3.

(6) Tit.-Liv., II, 12.



Hermaphrodit.

Elle représente un coq, placé dans une gaîne comme un hermès, et muni de l'attribut du dieu de Lampsaque : trois oiseaux, un canard, une oie et une poule, viennent adorer ce Priape des volatiles. Par une méprise difficile à concevoir, un archéologue, remarquant que la poule a un appendice rouge sous le bec, ce qui n'est pas rare pourtant dans cette espèce, a pris cet oiseau pour un coq d'Inde : le docte écrivain oubliait que le coq d'Inde est originaire d'Amérique, et qu'il demeura par conséquent inconnu aux anciens.

Peut-être l'artiste a-t-il voulu simplement exprimer la puissance universelle du principe générateur, à qui tous les êtres animés rendent hommage. Mais nous croirions volontiers que sa pensée est un peu satirique : selon nous, il a voulu faire une allusion à ce qu'il y a de brutal, de bestial même, dans les plaisirs des sens, quand on les sépare des penchants du cœur et des jouissances de l'esprit. L'épigramme porte juste sur les hommes de l'antiquité; et par conséquent on se demandera comment il s'est trouvé quelqu'un d'assez hardi pour la faire : mais, de tout temps, il s'est élevé des êtres exceptionnels qui ont jugé les mœurs contemporaines, et qui, seuls, ont témoigné et protesté contre tous.

PLANCHE 26.

Encore un hermaphrodite! Nous nous sommes arrêté

assez longtemps sur ce monstre voluptueux, en le considérant, soit comme le résultat d'un caprice de la nature, soit plutôt comme le produit de l'imagination des artistes anciens (1). On nous dispensera de nous étendre davantage sur ce sujet. Nous mentionnerons seulement l'opinion de Platon que nous avons négligé de rapporter : ce philosophe (2) pense que la personnification de l'androgyne n'a été imaginée que pour rendre raison des trois différents penchants amoureux de l'homme et de la femme, soit pour un sexe différent, selon le vœu de la nature, soit pour leur propre sexe, selon une aberration trop commune chez les anciens.

La figure dont il s'agit maintenant offre, d'une manière plus frappante que toutes les autres, les indices de son double sexe : c'est pour elle que semblent avoir été faits ces deux vers (3) :

Μαζοὺς μὲν σφριγόωντας ἐδείκνυεν οἷά τε κούρη,
Σχῆμα δὲ πᾶσιν ἔφαινε φυτοσπόρον ἄρσενος αἰδοῦς.

D'une main notre androgyne soulève délicatement une draperie blanche qui, après avoir enveloppé la jambe de ce côté, laisse tout le devant du torse à découvert, se pose sur la tête, et va retomber sur l'autre bras en formant des plis gracieux et abondants. De l'autre main, il ou elle tient une feuille dont la couleur varie du jaune au rose :

(1) Pl. 2 et 13.
(2) *In Conviv.*
(3) *Anthol.*, V, 20.

nous avons déjà reconnu dans un végétal tout pareil le nymphæa ou nénuphar (1). Cette feuille, qui sert de *flabellum* ou d'éventail, indique les habitudes efféminées de l'hermaphrodite; ou plutôt cette plante aquatique rappelle la nymphe Salmacis et ses ondes qui tuent la virilité. Les femmes d'Athènes écrivaient sur les feuilles qu'elles portaient ainsi, et qui étaient leur ῥιπίδιον, le nom de la personne qu'elles aimaient (2). Les académiciens d'Herculanum, qui veulent trouver ici une feuille de lierre (κίσσός), rappellent à ce propos les cissotomies des Phliasiens (3), fêtes dans lesquelles on portait des guirlandes de lierre en l'honneur d'Hébé : ils rappellent encore que le mot κισσοφόρος, *porteur de lierre*, signifiait figurément *adultère* (4). A la vérité, Pline parle d'un lierre rougeâtre, *cisson erythranon* (5). Mais existe-t-il une espèce de lierre qui produise des feuilles de cette forme et de cette grandeur? Simple question devant laquelle tombe tout un échafaudage d'érudition.

Notre figure est debout sur un arc de cercle dont on ne voit qu'une portion, parce que la fresque est détruite en cet endroit; elle est placée au milieu d'un portique décoré avec élégance, mais dont l'architecture n'appartient à aucun ordre régulier. On peut présumer que l'intention de l'artiste a été de représenter une salle de bains; peut-être voit-on aux pieds de l'hermaphrodite

(1) Pl. 12.
(2) Scol. Aristoph., *Acharn.*, 144.
(3) Pausan., *Corinth.*, 13.
(4) Plutarch., *de Lib. educand.*; Demosth., *pro Coron.*
(5) Plin., *Hist. Nat.*

la vasque ou *labrum*, et au-dessus de sa tête le bouclier d'airain qui donnait passage à la chaleur. En effet, on trouvait souvent des figures d'hermaphrodites dans les bains qui étaient communs aux deux sexes, ainsi que le prouve, entre beaucoup d'autres, cette épigramme (1) :

Ἀνδράσιν Ἑρμῆς εἰμι, γυναιξὶ δὲ Κύπρις ὁρῶμαι·
Ἀμφοτέρων δὲ φέρω σύμβολά μοι τοκέων.
Τούνεκεν οὐκ ἀλόγως με τὸν Ἑρμαφρόδιτον ἔθεντο
Ἀνδρογύνοις λουτροῖς, παῖδα τὸν ἀμφίβολον.

« Pour les hommes, je suis Hermès; mais les femmes me prennent pour « Cypris : car je porte réunis les attributs des deux auteurs de mes jours. « Ce n'est donc point sans raison que l'on m'a placé dans ces bains an- « drogynes, moi l'hermaphrodite, l'enfant ambigu. »

PLANCHE 27.

Ce bas-relief de marbre est très-remarquable par la richesse de la composition, l'heureuse disposition des groupes, et surtout le mouvement qui anime les figures. Sous le point de vue archéologique, ce monument n'est pas moins digne d'intérêt.

Il représente évidemment une scène des dionysiaques. Nous allons entrer dans quelques détails sur cette cérémonie religieuse; mais nous devons commencer par prévenir nos lecteurs contre une erreur accueillie trop légè-

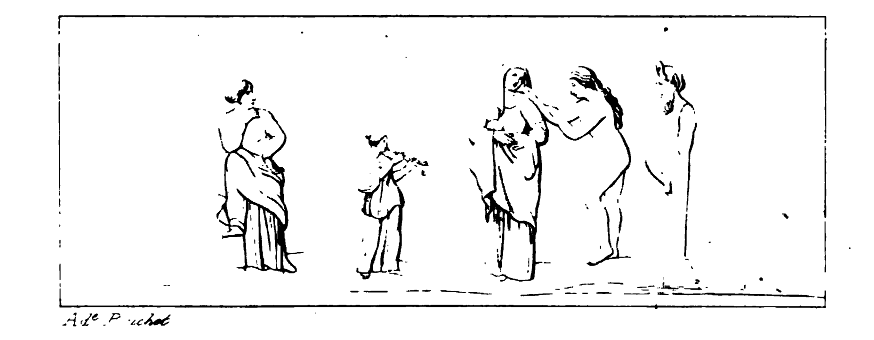
(1) *Anthol.*, IV, 12, 42.

MARBRE.

Marmor.

M.S. 27





Ad^e P. uchot

OFFRANDE A PRIAPE.

Opfer an Priap.

rement par quelques critiques français, erreur qui consiste à confondre les fêtes de Bacchus avec celles des autres dieux, lesquelles, selon ces critiques, ne sont que les Dionysiaques déguisées, avec de légères modifications, sous les noms d'*Éleusinies*, de *Lamptéries*, de *mystères d'Isis*, *des Cabires*, *de Mithra*, *d'Adonis*, *de la Bonne Déesse*, *etc.* Non, il n'y a aucun rapport, ni pour les rites, ni pour l'objet, entre la plupart de ces fêtes et les Dionysiaques.

Les *Éleusinies* d'abord, ou mystères de Cérès, célébrées par les Athéniens tous les cinq ans (1), et durant neuf jours, étaient une initiation à des principes de théogonie et de morale plus rationnels et plus purs que ceux qui faisaient en général la base des croyances païennes; elles n'avaient absolument rien de commun avec les Dionysiaques (2), quoique le sixième jour fût consacré à Bacchus. Les *mystères d'Isis* (3) ou les Isies, en Grèce, se rapprochaient beaucoup de ceux de Cérès: à la vérité, quand ils furent transportés en Italie, ils se confondirent avec les rites d'Osiris et de Bacchus-Sérapis; mais ce fut là une corruption de l'institution primitive, qui était fort pure; et quand il s'y mêla des choses contraires à la chasteté, ces impuretés se renfermèrent dans les ténèbres des sanctuaires de la déesse; ce qui les distingue encore des Dionysiaques. On sait fort peu de

(1) Philostr., *Apoll.*, IV, 6; Aristot., *Rhet.*, II, 24.
(2) Cic., *de Leg.*, II, 14; Pausan., X, 21.
(3) Diod. Sic., I.

chose des *Cabiries*, qui se célébraient à Samothrace (1), et que l'on doit considérer encore comme une initiation philosophique: on y voit figurer Cérès-Oxiérès, Proserpine-Axiokersa, Pluton-Axiokersos, et Mercure-Casmilus, mais nullement Bacchus; ce qui les rapproche des Éleusinies beaucoup plus que des Dionysiaques. Les *Mithriaques*, ou mystères de Mithra, dieu créateur (2), que les Romains ont confondu avec le soleil, n'étaient encore qu'une révélation de la philosophie métempsycosiste des Perses : on y exigeait la plus grande pureté, et les épreuves coûtaient quelquefois la vie à ceux qui voulaient se faire initier (3). Les *Adonies*, empruntées aux Phéniciens et composées d'un jour de deuil et d'un jour de réjouissance, n'étaient qu'une portion du culte héliaque (4). Les mystères de la *Bonne Déesse*, ou de Cybèle, étaient d'abord très-chastes; la licence ne s'y introduisit que sous l'empire (5): ils se célébraient d'ailleurs dans l'intérieur du temple, ce qui exclut encore tout rapprochement avec les fêtes de Bacchus. Il ne reste donc que les *Lamptéries* qui, en effet, étaient célébrées à Pellène en Achaïe, à la clarté des flambeaux, en l'honneur du fils de Sémélé (6).

Voilà pourquoi il ne faut chercher dans notre bas-relief, ni hiérophante représentant le démiurge, ni *dadouchos* figurant le Soleil, ni héraut tenant la place de Mecure,

(1) Diod. Sic., V.
(2) Herodot., I, 131.
(3) Nonnus, *Dionys.*
(4) Macrob., *Saturn.*, I, 21.
(5) Juven., VI, 313.
(6) Pausan., *Achaïc.*

ni assistant à l'autel (ὁ ἐπὶ βωμῷ) qui occupe celle de la Lune (1). Tout cela appartient aux Éleusinies et non pas aux Dionysiaques, que nous allons décrire rapidement.

Les Dionysies ou Dionysiaques (διονύσια) étaient célébrées en l'honneur de Bacchus, Διόνυσος. L'étymologie de ce dernier mot a été l'objet de longues discussions. L'opinion la plus commune le fait venir de Ζεύς, , génitif Διός, Jupiter ou Dieu, et du nom de la ville de Nysa où Bacchus fut élevé (2). Les philologues qui s'occupent des langues indiennes (3), le tirent de DÊVA, qui veut dire dieu ou roi (roi de Nysa); et ils font remarquer que l'on donne à Schiven, qui est le même que Bacchus, l'épithète de DÊVANICHI, roi de la ville de *Nicha* (ville de la nuit).

On désignait quelquefois ces fêtes par le mot ὄργια, qui s'applique aussi aux mystères des autres dieux. On les nommait encore βακχεῖα (4). Elles furent apportées d'Égypte en Grèce par Mélampe, fils d'Amithaon (5), et les Athéniens les célébraient avec plus de pompe que tous les autres Grecs. Le principal archonte (ἐπώνυμος) était chargé de les présider (6), et les prêtres qui y célébraient les rites religieux occupaient les premières places dans les assemblées publiques. Dans l'origine, ces fêtes n'offraient cependant

(1) Hesych. in Ἱεροφ.; Diog. Laert., VII, 186; Plut. in *Alcib.* et *Aristid.*; Xenoph., *Hist. Græc.*, VI, 3; Euseb., *Præp. evang.*, III, 12.

(2) Diod. Sic., III, 70; I, 2.

(3) *Etym. Magn.*, p. 259, 28; Bast. *ad Gregor. Corinth.*, p. 882; Chezy; Langlès, *Recherches asiatiques*, tom. I, p. 278.

(4) Aristoph., *Ran.*, 360.

(5) Hérodot., II, 49.

(6) Poll., *Onomast.*, VIII.

ni luxe ni splendeur : c'étaient simplement des jours consacrés à la joie et aux plaisirs dans l'intérieur des maisons. Toutes les cérémonies publiques se bornaient à une procession dans laquelle on voyait paraître un vase rempli de vin et couronné de pampre, un bouc, une corbeille de figues et les phallus (1). Bientôt on ajouta quelque pompe à cette théorie religieuse : le nombre des ministres de Bacchus s'accrut ; les rites sacrés se compliquèrent. Les assistants, convenablement costumés, cherchèrent à représenter par leurs gestes quelques-unes des actions que la Fable prêtait au dieu du vin. Ils se parèrent de nébrides ou de peaux de faon (2), et de bassarides ou de crocotes formées d'un tissu précieux. Ils se coiffèrent d'une mitre et portèrent en main le thyrse (3), le tympanum (4) ou la flûte (5). Leurs têtes se couronnèrent de lierre (6), de pampre (7) et de rameaux de pin. Quelques-uns imitaient l'accoutrement et les poses bizarres de Silène, de Pan et des satyres (8) ; ils se couvraient les jambes de peaux de chèvre, et portaient des cornes d'animaux ; ils montaient sur des ânes (9), et traînaient après eux les boucs destinés au sacrifice. Dans la ville,

(1) Plut., *de Cupidit. divit.*

(2) Scoliast. Eurip., *Phœniss.*, 789 ; Eurip., *Bacch.*, 695 et 833 ; Aristoph., *Ran.*, 1242.

(3) Eurip., *Bacch.*, 80.

(4) Id. *ibid.*, 59, 124, 156, 513 ; Tit. Liv., XXXIX, 8.

(5) Catull., *Carm.*, 61, 261 ; Virg., *Æn.*, II, 737 ; Ovid., *Met.*, III, 533, et IV, 391.

(6) Eurip., *Bacch.*, 81 et 106.

(7) Philostr., *Ion.*, I, 18 et 19 ; Ovid., *Met.*, III, 666, et VI, 587 ; Homer., *Hymn. in Dionys.*, 35 et seqq.

(8) Diod. Sic., IV, 3, 45.

(9) Periz. ad *Ælian.*, III, 18.

cette multitude frénétique était suivie de prêtres portant des vases sacrés, dont le premier était rempli d'eau; ensuite venaient des jeunes filles choisies dans les familles les plus distinguées, et appelées Canéphores (κανηφόροι), parce qu'elles portaient de petites corbeilles d'or remplies de toutes sortes de fruits : les corbeilles formaient un symbole dont le sens, tout à fait mystique, n'était intelligible, comme plusieurs autres parties de la cérémonie, que pour les seuls initiés. On cachait dans ces corbeilles, et parmi les fruits qu'elles contenaient, des serpents apprivoisés qui, s'élançant tout à coup, jetaient l'effroi parmi quelques spectateurs non prévenus, et faisaient l'amusement du reste. Alors marchait la *périphallie* (περιπαλλία) : c'était une troupe d'hommes qui portaient de longues perches terminées par des *phallus*, c'est-à-dire, par la représentation des parties génitales de l'homme : ils étaient couronnés de violettes et de lierre, et ils marchaient en répétant des chansons obscènes appelées φαλλικὰ ᾄσματα. Ces hommes s'appelaient *phalléphores* (φαλληφόροι); et il ne faut pas les confondre avec les *ithyphalles* (ἰθύφαλλοι), qui, dans un costume indécent, et quelquefois en habits de femme, la tête couverte de guirlandes, les mains chargées de fleurs, et contrefaisant l'ivresse, portaient à la ceinture des phallus monstrueux, faits de bois ou de cuir : au nombre des *ithyphalles*, il faut aussi compter ceux qui avaient pris le costume de Pan ou des satyres, comme nous le disions tout à l'heure. Enfin, d'autres individus, nommés *licnophores* (λικνοφόροι),

étaient chargés du van mystique, emblème dont la présence était regardée comme indispensable dans ces sortes de fêtes : c'était à cause de ce symbole que l'on donnait à Bacchus l'épithète de *licnite* (λικνίτης).

Hors de la ville, la procession se partageait sans doute : les personnes vraiment pieuses, amies de la décence, et sachant garder une juste mesure même dans leurs accès de gaieté, les hommes graves, les sages matrones et les vierges pudiques se séparaient du cortége. Mais le peuple de la fête, la foule innombrable des silènes, des satyres et des nymphes, des bacchants et des bacchantes, se répandait dans les clairières et les vallons, s'arrêtant dans les lieux solitaires (1) pour y former des danses (2) ou y célébrer des festins, en faisant retentir les rochers et les campagnes du son des tambours et des flûtes, et surtout des cris sans cesse répétés, par lesquels ils invoquaient le dieu : Évohé Saboee! Évohé Bacche ! ô Iacche ! Io Bacche ! Εὐοῖ Σάβοι, Εὐοῖ Βάκχε, ὦ Ἴακχε, Ἰόβακχε ou Ἰὼ Βάκχε (3). Le premier de ces mots rappelle les paroles par lesquelles Jupiter encouragea Bacchus lorsque, dans la guerre des Géants, celui-ci défendit le trône de son père : εὖ υἱὲ, εὖ υἱὲ Βάκχε, criait le maître des dieux. On ajoutait aussi, ὕες ἄττες; ἄττες ὕες (4).

Ce que nous venons d'exposer s'applique principale-

(1) Eurip., *Bacch.*, 222.
(2) Id., *ibid.*, 62 et 76.
(3) Id., *ibid.*, 141, 576, 582; Aristoph., Θεσμοφ., 1003; Scol. Aristoph., *Av.*, 874.
(4) Demosth., *pro Coron.*

ment aux grandes Dionysies (μεγάλα) ou aux nouvelles Dionysies (νεώτερα) : on comptait encore six autres fètes de ce nom, dont les cérémonies devaient avoir beaucoup de rapport avec celles-ci. C'étaient d'abord les anciennes Dionysies (ἀρχαιότερα), qui se célébraient à Limna, et dans lesquelles figuraient quatorze prêtresses, appelées *Gérères* (γέραιραι, vénérables), qui, avant d'entrer en fonctions, juraient qu'elles étaient pures et chastes (1). Il y avait ensuite les petites Dionysies (μικρὰ) qui se célébraient en automne et dans la campagne (2); les Brauronies (βραυρόνια), de Brauron, bourg de l'Attique (3); les Nyctélies (νυκτήλια), dont il était défendu de révéler les mystères (4); les Théoïnies (θεοίνια), fêtes du dieu du vin (θεοινὸς); les Lénéennes (ληναῖα), fêtes du pressoir (ληνὸς) (5); les Omophagies (ὠμοφάγια), en l'honneur de Bacchus carnassier (ὠμοφαγος et ὠμηστὴς), à qui l'on avait offert autrefois des victimes humaines (6), et dont les prêtres mangeaient de la viande crue; les Dionysies arcadiques (ἀρκαδικὰ), que l'on célébrait en Arcadie par des exercices dramatiques (7); et enfin les Triétériques (τριετηρικὰ) qui se célébraient tous les trois ans, en mémoire de la durée de l'expédition de Bacchus dans les Indes (8).

De la Grèce les bacchanales passèrent en Italie. Dans

(1) Thucyd., II; Demosth. *in Neær.*; Poll., VIII.

(2) Theophr.; Scoliast. Aristoph., *Acharn.*

(3) Scoliast. Aristoph., *Pac.*

(4) Pausan., *Attic.*

(5) Hezych. s. v. Ληναῖα.

(6) Plutarch., *Themistocl.*

(7) Polyb., IV.

(8) Virg., *Æn.*, IV.

l'origine, elles n'y étaient célébrées que par les femmes; mais par la suite les hommes furent admis, et leur présence amena les plus grands désordres. La licence fut poussée à un tel point, que le sénat porta, l'an de Rome 568, un décret qui supprimait et prohibait ces fêtes (1). Mais cette loi n'eut qu'une force momentanée; et sous l'empire les bacchanales furent célébrées de nouveau avec plus de licence qu'auparavant.

C'était surtout dans les petites Dionysies, qui avaient lieu en pleine campagne, ou à la suite des grandes Dionysies, quand la procession solennelle s'était partagée en groupes plus ou moins excités par le vin, les danses et les cris; c'était surtout alors que pouvaient se passer des scènes pareilles à celles que représente notre bas-relief. Une tourbe de fanatiques et de débauchés s'arrêtait dans un vallon écarté, dans la clairière d'une forêt, dans un carrefour déjà marqué par la statue du dieu de Lampsaque. Là on tirait du coffre mystique (*cista mystica*) une image de Bacchus, teinte de cinabre, couverte de la nébride : on la plaçait sur un hermès; on immolait devant elle un pourceau, et le sacrifice était suivi d'un repas où les chairs de la victime et la liqueur du dieu n'étaient pas épargnés. La nuit venait prêter ses voiles à la débauche, et alors avaient lieu des monstruosités inouïes, que la plume se refuse à décrire, mais dont notre bas-relief donne une idée assez complète.

(1) Tit. Liv., XXXIX, 8.

Au milieu de notre marbre se trouve un groupe formé du vieux Silène soutenu par deux jeune faunes dont l'un porte à la main une couronne : derrière lui on voit un lampadéphore et une canéphore; à sa gauche se trouve une bacchante jouant des cymbales, puis un jeune garçon portant quelques-uns des instruments du sacrifice qui sans doute a déjà eu lieu. Ensuite vient un groupe qui paraît au moins avoir eu la pudeur de se séparer du reste de la fête par un rideau tendu à cet effet, autant que la sculpture pouvait l'exprimer : c'est une jeune femme déguisée en satyre femelle qui s'est agenouillée aux pieds de l'Hermès-Bacchus, et y a déposé sa flûte à sept tuyaux et son bâton pastoral; derrière elle se place un satyre ithyphalle, dans une attitude qui prouve que les attributs qu'il porte sont factices, car il dénoue un cordon qui les fixe à sa ceinture : cette circonstance indique que, dans l'intention du peintre, les personnages de cette bacchanale ne sont point véritablement des divinités champêtres, mais de simples mortels qui en ont pris le costume et les emblèmes, comme ils en affectent les mœurs. Derrière le rideau, un Amour se montre avec son arc et son flambeau, et paraît observer et encourager les deux amants. Peut-être cette figure est-elle véritablement mythologique. A la droite du Silène se trouve d'abord un petit autel contre lequel est appuyé un flambeau allumé, et sur lequel on voit une pomme de pin : plus loin une bacchante, dans une posture qui révèle une voluptueuse lassitude, dort sur une couche formée de peaux

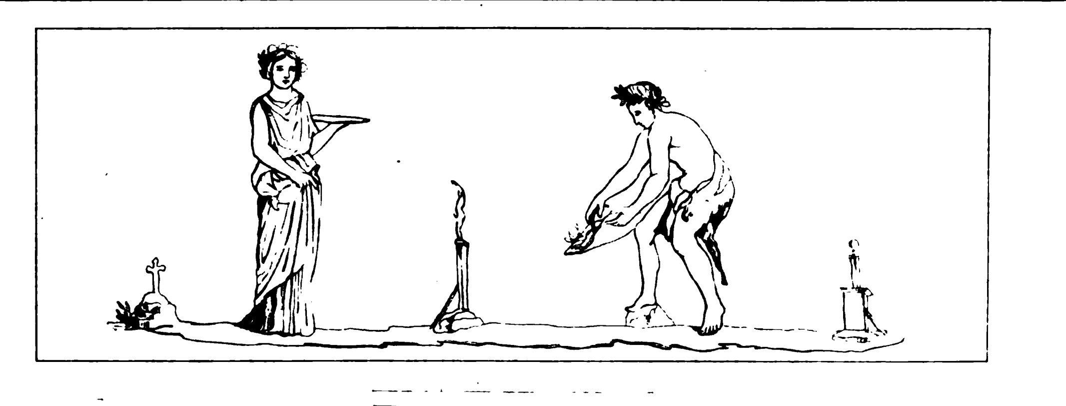
d'animaux; son tympanum est à côté d'elle. Dans le fond on aperçoit un satyre sortant d'une petite maison qui fait partie d'une fabrique assez originale : il accourt en criant et en gesticulant pour prendre part à la fête. Enfin, dans l'angle droit du bas-relief, se passe une scène érotique qui fait le pendant de celle de l'autre coin, et qui, comme celle-ci, est séparée par un rideau de la scène principale; une bacchante-satyre et un Priape-Hermès en sont les acteurs. La présence de ce Priape, les chênes qui se trouvent sur les deux côtés, les maisons rustiques, et un palmier dans le fond, indiquent, pour théâtre de l'orgie, un carrefour dans la campagne.

Le deuxième bas-relief représente une scène non moins lubrique, mais beaucoup plus atroce que la première. C'est un des rites les plus obscènes et les plus barbares du paganisme, rite qui, du reste, n'exista qu'à des époques fort reculées, et chez des peuples encore peu civilisés. Le fait, maintenant confirmé par le monument précieux dont nous donnons une image, n'était appuyé jusqu'ici que de l'autorité d'un écrivain chrétien, nécessairement un peu partial en ces matières (1). Encore ne dit-il pas positivement que les fiancées fissent, à la divinité de Lampsaque, un sacrifice complet du signe physique de leur virginité; elles devaient seulement se prêter à une cérémonie propre à blesser profondément leur pudeur. Suivant un autre écrivain chrétien (2), les femmes

(1) Augustin., *de Civ. Dei,* VI, 3; VII, 24.

(2) Arnob., *Adv. gent.*, VI, 7.

Malerei



MYSTÈRES DE BACCHUS

Misterien des Bacchus

frappées de stérilité avaient recours à une cérémonie pareille. Dans notre monument, la victime, entièrement nue, éplorée et confuse, s'appuie sur une matrone, sa mère peut-être! qui, dans une attitude pleine d'une triste énergie, lève vers le ciel des regards suppliants; plus loin, une jeune fille, un enfant, souffle dans une double flûte, comme pour étouffer les cris de la victime; et, tout à fait dans l'angle, une vieille femme assise paraît s'impatienter des détails qui retardent le sacrifice. Cette composition est remarquable par la simplicité et la vérité de l'attitude de toutes les figures qui sont isolées et non groupées, et par l'unité de pensée et d'action des quatre personnages. Il y a un remarquable contraste entre la scène qui fait le sujet de ce second bas-relief, et celle qui se passe dans l'angle droit du premier.

PLANCHE 28.

Des quatre personnages que représente cette curieuse peinture sur fond noir, le premier est une femme assise sur un bloc de pierre : ses cheveux sont enveloppés d'un bandeau blanc qui lui retombe sur l'épaule; elle est vêtue d une tunique à manches de couleur violette, et d'un vêtement de dessus, ἐπωμὶς (1), σύστις (2) ou πέπλος (3). Peut-

(1) Athen., XIII, 9; Poll., VII, 49.
(2) Poll., VII, 14.
(3) Hom., *Il.* ζ, 289 et 442; Eustath., *ad Il.*, β.

être cette femme est-elle une des quatorze Gérères (γεραραὶ ou γεραῖραι) (1). Elle met devant ses lèvres l'index de sa main gauche, et semble imposer silence ou recommander le secret; car ce signe était en usage dans ce sens chez les anciens comme parmi nous (2), et l'on sait avec quelle rigueur le secret et le silence étaient imposés aux initiés dans les mystères (3). Les écrivains chrétiens n'ont pas manqué de le reprocher aux païens (4), en disant : *Quod tacent, pudor est* (5), « s'ils se taisent, c'est pudeur; » *ut nesciat populus quod colat* (6), « c'est pour que le peuple ignore ce qu'on lui fait adorer. »

Le second personnage est un vieillard couronné de feuillages, sans doute de pampre, et revêtu d'une robe longue (*talaris*), à longues manches, et de couleur rouge, par-dessus laquelle il porte une draperie transparente agrafée sur l'épaule droite. Il tient sa main droite fermée, et l'approche de sa poitrine, ce qui était une marque d'adoration et de respect (7).

La troisième figure, qui paraît représenter le personnage principal de cette scène, et qui se trouve debout au milieu du tableau sur une pierre brute, est celle d'un jeune garçon, peut-être celle de Bacchus, car ce dieu était souvent représenté comme enfant (8), *puer æter-*

(1) Voy. pag. 131.
(2) Apul., *Met.*, I; Martian. Capell., II.
(3) Virg., *Æn.*, III, 112; Justin., V, 1; Meurs., *Eleus.*, 20.
(4) August., *de Civ. Dei*, XVIII, 5.
(5) Tertull., *adv. Valentin.*, I.
(6) Lactant., Firm., V, 19.
(7) Brov., *de Vet. et Rec. Ador.*, 21.
(8) Macrob., *Saturn.*, I, 18.

nus (1), ἀδάμαστον παῖδα (2). Couronné de pampre et de fleurs, il tient de la main gauche un thyrse garni de feuillages et de bandelettes, et de la droite un vase, une espèce de petit seau à anses doubles d'une forme tout à fait bizarre, car il est fait de manière à ne pouvoir pas être posé quand il est plein. C'est un vase d'une espèce toute particulière dont on se servait dans les sacrifices : il ne faut penser ici, comme l'ont fait quelques archéologues, ni au cotyle ou cotylisque spécialement consacré à Bacchus (3), puisque le cotyle n'avait qu'une anse, ni au myobarbum (4), à moins que ce mot ne fût le nom même du vase dont nous parlons. La chlamyde est rouge, couleur qui convenait parfaitement au dieu du vin (5) : et elle le couvre tout entier par derrière en tombant jusqu'à mi-jambe ; mais par devant, elle ne voile que le haut de la poitrine, et laisse tout le reste du corps à nu :

Nec tegit exertos sed tangit palla lacertos (6).

« Le manteau ne fait que toucher ses bras nus, et ne les couvre pas. »

Bacchus est ordinairement représenté la poitrine nue, pour exprimer allégoriquement le proverbe si connu, ἐν οἴνῳ ἀλήθεια (7). Ici l'on a fait tout le contraire, pour indiquer qu'il s'agit d'une représentation des mystères dans les-

(1) Ovid., *Met.*, IV, 13.
(2) Antiq. poet. ap. Athen., II, 1.
(3) Athen., XI, p. 479.
(4) Auson., *Epigr.*, XXIX.
(5) Athen., V, p. 198 et 200.
(6) Sidon. Apoll., *Carm.*, XXII.
(7) Alberic., 19; Fulgent., *Mythol.*, II, 15; Zenob., *Cent.*, IV, 5; Athen., II, 2; Theocrit., *Idyll.*, 29; Plat., *Sympos.*

quels la discrétion et le silence étaient de rigueur. Le corps du jeune dieu est d'une carnation un peu rougeâtre. Cette particularité porterait à croire que l'intention de l'artiste a été de représenter non point Bacchus lui-même, mais sa statue : car on sait que l'on avait coutume de peindre avec du cinabre les statues du fils de Sémélé; on peut citer en exemple le Bacchus acratophore de Phigalie (1) : cependant l'absence d'un piédestal ou socle taillé, et la position du thyrse en avant, contrarient un peu cette conjecture.

Enfin le membre viril de cette figure est d'une longueur démesurée. Nous avons déjà parlé du rôle que jouaient les phallophores et les ithyphalles dans les cérémonies bachiques : quelquefois même les anciens rendaient le même culte aux marques distinctives des deux sexes : on les exposait également dans le temple de Liber et de Libera (2); et, dans les thesmophories en Sicile, on portait publiquement les μύλλοι (3). Les Égyptiens avaient des statuettes de la hauteur d'une coudée, dont le phallus, presque aussi grand que le corps, se mouvait au moyen d'une ficelle (4). Enfin, on voyait dans le temple de la déesse syrienne un petit homme d'airain portant le même attribut, ἀνὴρ σμικρὸς χάλκεος, ἔχων αἰδοῖον μέγα (5). Ce qu'il y a de particulier dans notre Bacchus, c'est l'espèce de caricature que l'artiste en a faite sous le rapport qui nous

(1) Pausan., VII, 26, et VIII, 39.
(2) D. August., *de Civ. Dei*, VI, 9.
(3) Athen., XIV, 14.
(4) Herod., II, 48.
(5) Lucian., *de Dea Syria*.

occupe; car les peintres anciens donnaient une pareille conformation aux êtres qu'ils voulaient présenter comme ridicules et grotesques : on en verra des exemples plus loin (1). Il paraît que ce trait distinctif se trouvait aussi quelquefois dans des sujets sérieux : les hermès, et peut-être les Bacchus-hermès (2) étaient *ityphalles* quand on les faisait d'un âge mûr; ils étaient tout le contraire quand on leur donnait la figure d'un enfant (3). Quoi qu'il en soit, cette bizarrerie vient à l'appui de l'opinion des critiques qui pensent que cette peinture ne représente pas réellement Bacchus, mais seulement sa statue : on sait que, parmi les statues secrètes, il y en avait que l'on montrait aux initiés, et d'autres qui n'étaient jamais vues que par les prêtres (4).

Le dernier personnage est une femme vêtue d'une tunique violette, avec un grand voile blanc qui lui enveloppe la tête et les bras, ainsi que cela était d'usage dans les sacrifices (5) : elle tient entre ses mains une couleuvre. On sait que les bacchants et les bacchantes se faisaient une ceinture avec des serpents : quelquefois, à la vérité, avec des serpents empaillés ou factices, mais souvent aussi avec des serpents vivants, mais sans venin et apprivoisés, auxquels on donnait le nom de παρειαὶ (9). Ce reptile

(1) Voy. pl. 56.
(2) Vez., *Dem. Ev. pr.*, IV, 8, § 5.
(3) Phornut., *de Nat. deor.*, 16; Plut., *An seni admin. Resp.*, 797.
(4) Procl., *Comment. in Tim.*, II.
(5) Brov., *de Vet. et Rec. Ador.*, 13; Engeling., *de Myst. Cer. et Bacch.*; Kepping., I, 12, § 18.
(6) Arnob., V; Plutarch., *Alex.*; Demosth., *pro Coron.*; Nonn., XIV, 363, et XV, 82; Plutarch., *Sympos.*, III, 5.

était appelé le grand symbole, le mystère (1), l'orgie de Bacchus (2); selon les rites sabadiens, on mettait un serpent de couleur d'or dans le sein des initiés, et on le tirait par le bas de leur robe, en chantant ce vers (4):

Ταῦρος δράκοντος, καὶ δράκων ταύρου πατήρ.

« Le taureau est le père du dragon, et le dragon est le père du taureau. »

Voici l'explication édifiante de cette énigme mythologique. Selon quelques traditions, Jupiter, changé en taureau, eut de sa sœur Cérès une fille appelée Proserpine; ensuite il prit la forme d'un serpent pour séduire cette même Proserpine, second inceste qui le constitua son propre beau-fils : et alors *le taureau fut père du serpent*. Or, de cette nouvelle union, naquit Bacchus sous la forme d'un taureau, et ainsi *le serpent fut père du taureau* (4).

On peut conjecturer avec beaucoup de vraisemblance que l'artiste a représenté dans cette fresque les symboles des mystères les plus célèbres et les plus occultes à la fois de toute l'antiquité. Peut-être a-t-il voulu figurer l'époptisme, dernier degré qui succédait aux purifications publiques et secrètes, à l'agrégation et à l'initiation. Dans l'époptisme, l'initié participait pleinement aux arcanes les plus obscurs des mystères : on lui communiquait le sens de tous les symboles, à l'aide des-

(1) D. Justin., *Apol.*, II.
(2) Clement. Alex., *Stromat.*, II.
(3) Arnob. et Clement., *loc. citat.*
(4) Nonn., *Dionys.*, V, 566; VI, 156 et 164.

quels il pouvait reconnaître ses coïnitiés, et se faire distinguer lui-même des profanes (1). On objectera peut-être que, précisément à cause de la discrétion imposée aux initiés, les cérémonies de l'époptisme ne venaient point à la connaissance du vulgaire, et que, dans tous les cas, l'artiste, en les divulguant à l'aide de son pinceau, aurait eu à craindre la vengeance d'une secte puissante. Mais d'abord on sait que les Crétois avaient rendu publiques toutes les cérémonies des mystères, afin de prouver que c'était de leur île qu'ils étaient partis pour se répandre dans la Grèce et l'Italie (2); ensuite, il est certain que si le révélateur n'était point un initié lui-même, son indiscrétion n'attirait sur lui aucune peine : cela est démontré par l'exemple d'Eschyle (3). Enfin, il faut considérer qu'à l'époque de la ruine de Pompéi, le respect des choses religieuses et la puissance civile des ministres du culte étaient singulièrement affaiblis dans l'empire romain.

Il est à remarquer que les cérémonies secrètes, les symboles, les mots mystérieux des Dionysiaques et des Éleusinies, nous ont été transmis et expliqués surtout par les écrivains chrétiens, pieusement jaloux de démontrer la frivolité ou l'obscénité même de ces formules prétendues religieuses : ce sont eux qui nous ont expliqué le

(1) Meurs., *Eleus.*, 8 et seqq.; Van Dale, *Antiq. diss.*, VIII, 2; Casaub., *Exerc. in Baron.*, XVI, 43; Athen., VI, 15; Petau ad Themist., *Or.*, V, p. 409 et seqq.

(2) Meurs., *Eleus.*, 20.

(3) Clem. Alex., *Stromat.*, II.

phallus et le serpent dionysiaques, ainsi que le peigne éleusinien (1). A une époque animée d'un esprit plus impartial, il reste à démêler ce qu'il y a d'exagération, d'une part, dans les philosophes anciens qui ont vanté la morale et la théogonie des mystères, et, de l'autre, dans les chrétiens qui en ont flétri les pratiques obscènes.

Peut-être le Bacchus que l'on voit ici est-il celui que l'on appelait Bassarus et Sabadius ou Sabazius. Bacchus-Bassarus est le Bacchus de Thrace; car la bassaride était un vêtement usité dans ce pays, et ainsi appelé d'un mot thrace qui signifie Renard, parce qu'on le faisait primitivement avec la peau de cet animal (1). Bacchus-Sabadius ou Sabazius paraît encore le même, vu que les Thraces appelaient Sabes (σαβοὶ) les prêtres de ce dieu (3). D'autres transportent ces noms en Lydie et en Phrygie (4); mais les Lydiens et les Phrygiens étant des colons de la Thrace, ou ayant reçu de ce pays une partie de leur civilisation (5), la contradiction n'est qu'apparente. Ce qu'il y a de certain, c'est que Bacchus-Sabazius était le fils de Jupiter et de Proserpine (6), l'un des trois Bacchus que compte Diodore (7), et le troisième des cinq qu'énumère Cicéron (8). C'était encore le même que le Zagreus

(1) Tertull., *adv. Valent.*, I; Theodor., *Th.*, VII; Arnob., V; Clement. Alex., Προτρεπτ., p. 14; Firmic., 19 et 20.

(2) Scol. Pers., *Sat.*, I, 101; Hesych.; *Etymolog.*; Voss., *Etym.*, s. v. *Bassarides;* Bochart., *Hier.*, I, 1, 2.

(3) Scol. Aristoph., *Vesp.*, 9; Macrob., *Saturn.*, I, 18.

(4) Acron. ad Horat., *Carm.*, I, 18, 11; Poll., VII, segm. 59.

(5) Strab., X, 722.

(6) Diod. Sic., IV, 4.

(7) Id., III, 62.

(8) *De Nat. deor.*, III, 25.

et l'Iacchus du 6e jour des Éleusinies (1). Le nom de Sabazius se donnait aussi à Jupiter (2), et celui de Sabus à un fils de Bacchus (3).

La seconde fresque de cette planche représente, sur un fond blanc, un sacrifice ou une offrande à Priape, faite par deux personnes. La première est un jeune homme dont la peau bronzée, les cheveux crépus et les traits difformes révèlent un enfant de l'Afrique. Il est entièrement nu, sauf la peau d'animal qui lui forme une ceinture : sa tête est ceinte d'une couronne de feuillage. Il porte à deux mains une corbeille de jonc, dans laquelle se trouvent des fleurs ou de la verdure, prémices de son humble enclos ; et il se courbe pour les déposer au pied d'un petit autel sur lequel est une figurine de bronze représentant le dieu des jardins (4). Nous avons assez parlé du culte de cette divinité champêtre pour ne pas nous y arrêter de nouveau. De l'autre côté, est une femme, portant également une couronne, et vêtue d'une tunique jaune avec une draperie verte : tenant de la main gauche une patère dorée et de la main droite un vase pareil, elle paraît apporter au dieu des jardins une offrande de lait :

Sinum lactis, et hæc tibi liba, Priape, quotannis
Exspectare sat est : custos es pauperis horti (5).

(1) Nonn., V, 164 ; Scol. Pind., *Isthm.*, VII, 3.

(2) Valer. Maxim., I, 3, § 2 ; Firmic. Matern., *de Err. pr. relig.*, p. 426 ; Albert. Ruben., *Dissert. de Num. Aug. As. rec.*, in *Thes. ant. Rom.*, tom. II, p. 1373 ; Gerald., *Syntagm.*, VI, p. 204, et VIII, p. 276 ; Meurs., *Gr. fer.*, in Σαϐάσια.

(3) Harpocrat., in Σαϐοί.

(4) Priap., *Epigr.*, 85 ; Catull., *Carm.*, 19.

(5) Virgil., *Ecl.*, VII, 33.

« C'est assez pour toi d'attendre chaque année un vase de lait et ces mo-
« destes libations, ô Priape, tu n'as à protéger qu'un pauvre jardin. »

Des deux côtés de cette petite composition se trouvent deux termes ou hermès: l'un est élevé sur un monceau de pierres tel qu'il s'en formait au pied de ces statues, parce que chaque voyageur y jetait un caillou en passant (1); l'autre pose sur un piédestal carré. Ces deux termes marquent les limites du terrain qui est protégé par la statuette du dieu. Mais celui-ci ne serait-il pas lui-même un Mercure à l'attribut priapique, cet Hermès dont parle Cicéron, et qui devint épris de Proserpine (2)? Alors les trois hermès indiqueraient un carrefour. Il y avait aussi, pour remplir ces fonctions, outre la triple Hécate (3), un Mercure tricéphale (4), céleste, maritime et souterrain, ou qui avait eu d'Hécate elle-même trois filles: *Physica*, *Ethica* et *Logica* (5). Tout cela est sans doute trop recherché, et il vaut mieux attribuer la réunion des trois hermès au caprice du peintre, *quia ita pictori visum est* (6).

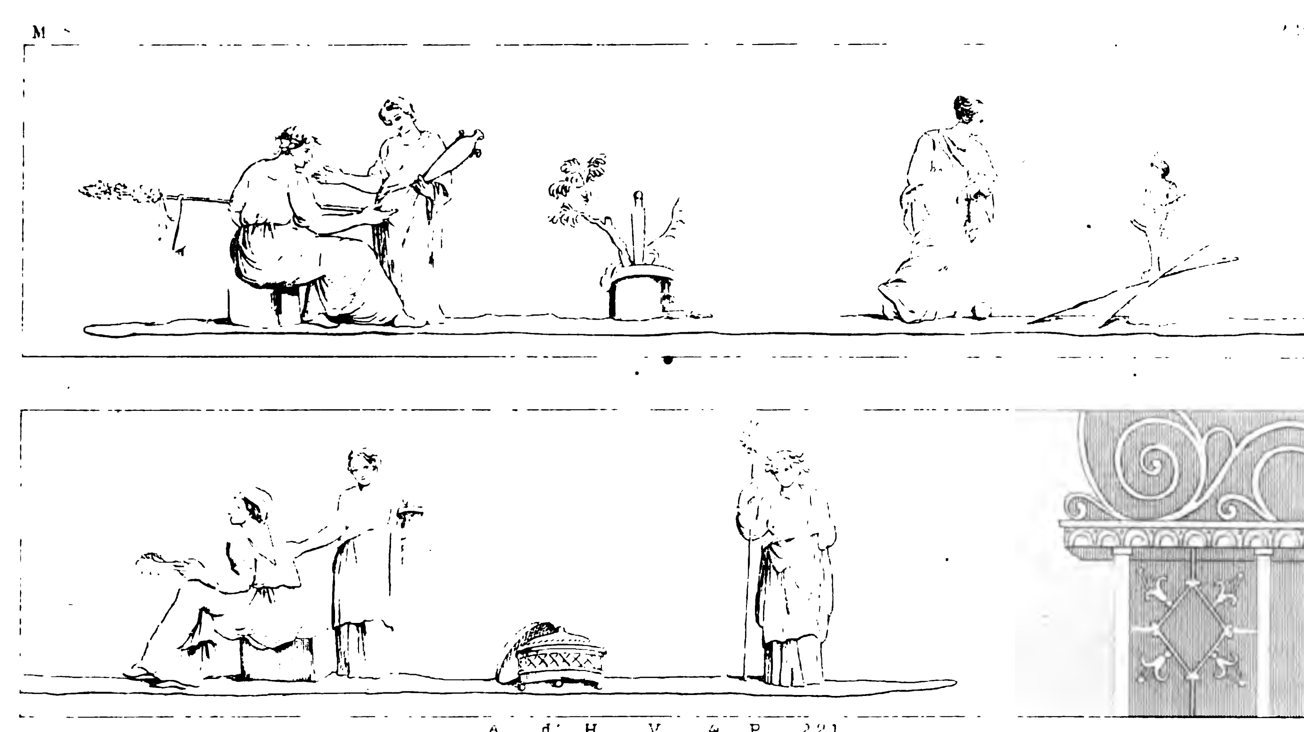
PLANCHES 29, 30 ET 31.

Ces trois frises, peintes sur fond noir, font partie de

(1) Phornut., cap. 16.
(2) *De Nat. deor.*, III, p. 81. Voy. aussi pl. 13 et 21.
(3) Ovid., *Fast.*, I, 141.
(4) Lycophr., 680; Cuper., *Monet. ant.*, 206.
(5) Eustath. in *Odyss.*, δ, p. 1504.
(6) Senec., *de Benef.*, I, 3.

PEINTURES

Malerei

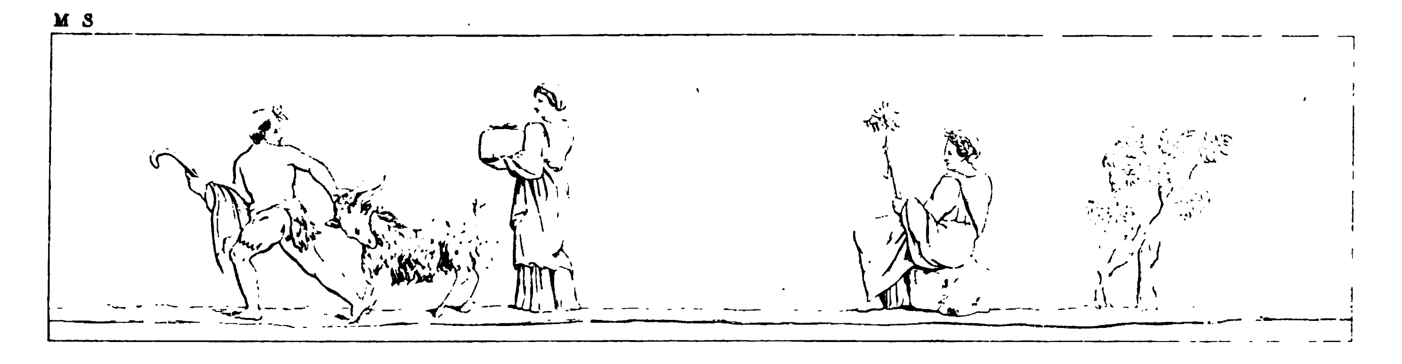


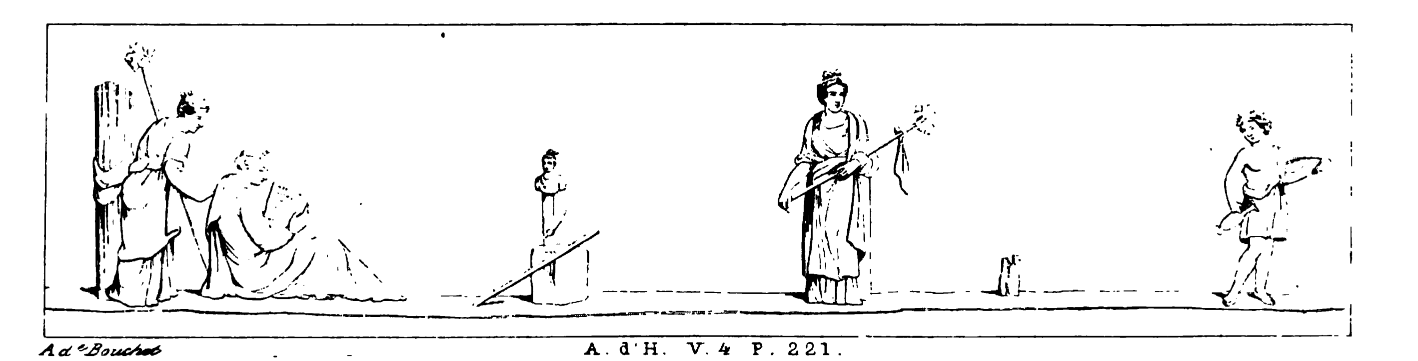
A d' H V 4 P 221

CULTE DE BACCHUS.

Verehrung des Bacchus.

M S





A. d^e Bouchet

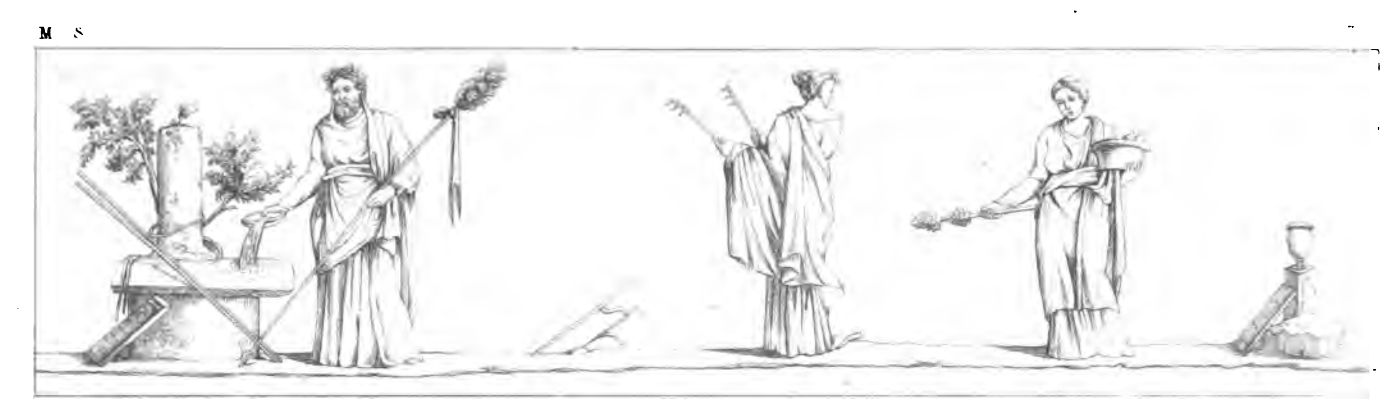
A. d'H. V. 4 P. 221.

4 P°

CULTE DE BACCHUS.

Verehrung des Bacchus.

M S





CULTE DE BACCHUS.

Verehrung des Bacchus.

décorations architecturales que nous avons déjà données, mais dont nous répétons ici ce détail dans des dimensions plus grandes, à cause de la finesse du dessin, de la vivacité du coloris et de l'intérêt du sujet de ces peintures. Ce sont trois fragments, faisant partie de la corniche du même appartement, et se suivant dans l'ordre même sous lequel nous les offrons : chacune de nos trois planches donne un de ces fragments divisé en deux bandes, que l'on doit examiner comme si on lisait, en commençant par le haut et la gauche.

Une femme, vêtue d'une tunique jaune et d'une draperie rose, et la tête couronnée de feuillage, est assise sur une pierre carrée, attitude qui, chez les anciens, surtout auprès des hermès placés sur les routes (1), était quelquefois celle de la prière; elle tient en main un thyrse auquel se rattache une bandelette blanche, et devant elle se tient une jeune fille dans l'attitude d'une personne qui parle : celle-ci est vêtue de blanc et porte un vase d'or, peut-être un vase destiné à contenir des parfums, puisque l'on parfumait les pierres viales ou terminales (2); peut-être aussi un vase lustral, puisque l'on répandait l'eau lustrale sur les routes et dans les carrefours (3); peut-être enfin un vase qui contient du vin, puisque la cérémonie qui est représentée ici a, comme nous le verrons tout à l'heure, un caractère bachique.

(1) Apul., *Florid.*, I.
(2) Id., *ibid.*
(3) Theophr., *Charact.*, XVI; Otto, *de Diis vialibus*, 1.

Après ce premier groupe se trouve un autel de pierre blanche, orné de bandelettes jaunes, surmonté d'un terme et ombragé par un arbre. Plus loin, appuyée sur un autre autel ou sur un fragment de pilastre, est une femme qui a les cheveux blonds, un collier d'or, une tunique jaune avec un péplos bleu turquin, et qui tient en main un éventail ou un ustensile propre à faire les libations. Ensuite on voit un Priape posé sur une pierre carrée, contre laquelle sont appuyés deux bâtons : cette statuette paraît être de bronze, elle est coiffée d'un bonnet à deux pointes ou d'une couronne d'épis : car, une épigramme indique que l'on offrait à ce dieu des épis, et peut-être lui en faisait-on quelquefois une couronne (1) :

Vere rosa, autumno pomis, æstate frequentor
Spicis : una mihi est horrida pestis hyems.

« Au printemps on m'offre des roses; en automne, des fruits; en été, « des épis : l'hiver seul est pour moi un terrible fléau. »

Le dieu champêtre a un petit manteau sur les épaules, et, placé près d'une grande route, il tient un bâton à la main, pour indiquer le chemin aux voyageurs (2). De l'autre côté de cet hermès se trouve une vieille femme assise sur une pierre, portant une coiffure blanche et une tunique verte, avec une draperie rouge et blanche : elle tient en main un rameau garni de feuillage ou un

(1) *Priap. veter.*, epigr. 96, Lutet., 1798; vid. etiam Beger, *Thes. Br.*, tom. III, p. 261.

(2) Otto, *de Diis vial.*, 10, p. 164.

instrument propre à faire les libations; et derrière elle, la main appuyée sur son épaule, se tient debout une jeune fille, la tête couverte d'un voile jaune, ayant des boucles d'oreilles d'or et une robe verte avec un dessus rouge, et portant de la main gauche un disque, une corbeille jaune, dans laquelle doit se trouver une tourte ou un gâteau, offrande habituelle dans les fêtes rurales : cette offrande s'accorderait parfaitement avec les instruments à libations que l'on croit voir dans la main des deux autres femmes, et ce monument nous mettrait pour ainsi dire sous les yeux la scène d'Aristophane où se trouve ce dialogue (1) :

Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἵν' ἀπαρξώμεθα.
— Ὦ μῆτερ, ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,
Ἵν' ἔτνος καταχέω τοὐλατῆρος τουτουί.

« Pose ici la corbeille, ô ma fille, afin que nous puissions offrir la libation. — Ma mère, donne-moi la cuiller pour que je verse la farine sur ce gâteau. »

Virgile nous apprend également que l'on offrait à Bacchus et à Priape des gâteaux, *liba* (1).

Un peu plus loin, on voit par terre la ciste sacrée, une corbeille dorée, contre laquelle s'appuie un disque qui pourrait bien en être le couvercle et qui est rouge à l'intérieur, blanc en dessus et jaune sur les bords : cette corbeille se rapporte encore au dialogue cité plus haut. La dernière figure est debout : c'est une femme qui tient de

(1) *Acharn.*, 243.

(2) *Georg.*, II, 393; *Ecl.*, VII, 33.

la main droite un thyrse ; elle est couronnée de feuillage, sa robe est rouge de laque avec la draperie bleu turquin.

Passons à la planche suivante. La première figure de ce deuxième fragment est un jeune homme, peut-être déguisé en faune pour la bacchanale : ses cheveux châtains sont serrés par un bandeau blanc et par une guirlande de feuillage : son corps, d'une teinte fort brune, est entièrement nu, sauf la peau d'une bête fauve qui couvre la ceinture, et une draperie verte qui pend sur le bras gauche ; d'une main il tient un bâton pastoral, et de l'autre il a saisi par la corne un chevreau blanc qu'il semble traîner vers l'autel. Cette victime est d'accord avec tous les autres emblèmes pour indiquer une cérémonie bachique (1). Quoique le sacrifice parfait, offert à tous les dieux, se composât d'un porc, d'un chevreau et d'un bélier, ce que les Athéniens appelaient τριττὺς ; ou d'un porc, d'un bélier et d'un taureau, ce qui constituait les *suovetaurilia* des Romains : il n'en est pas moins vrai qu'en outre chaque dieu demandait une victime spéciale (2), laquelle ne devait ni être boiteuse, ni fuir l'autel (3). Après ce faune vient une femme dont les cheveux blonds sont couverts d'un voile blanc, et qui est vêtue d'une robe verte tombant jusque sur les pieds, avec un dessus

(1) Virg., *Georg.*, II, 380.

(2) Aristot., *Eth.*, V, 10, et IX, 2; Macrob., *Saturn.*, III, 10; Arnob., VII.

(3) Plin., VIII, 45; Feits., *Ant. Homer.*, I, 9.

rouge de laque : elle porte des deux mains une ciste ou corbeille couverte d'une draperie blanche que l'on appelait *histianide*, ἱστιανίς (1). L'autre femme, assise sur une pierre, représente peut-être une des pauses que faisaient les théories solennelles : elle a également des cheveux blonds, mais elle est couronnée de feuillage : sa tunique intérieure est rose, et le dessus vert; elle porte un thyrse orné de feuillages verts, de fleurs jaunes et d'une bandelette rouge. Plus loin est un arbre, contre lequel un chien de couleur jaunâtre s'appuie de ses deux pattes de devant, comme pour atteindre quelque objet placé sur le tronc. On voit ensuite une colonne de marbre blanc ou une pierre terminale, ceinte, comme c'était la coutume, d'une espèce de draperie blanche : *Unguento, velaminibus et coronis eos ornabant* (2). Contre cette colonne, on voit debout une femme dont la chevelure blonde est relevée et nattée, et dont le costume se compose d'une robe jaune avec un manteau couleur de laque : de la main gauche elle tient un thyrse, et de la main droite elle s'appuie légèrement sur l'épaule d'une autre femme assise sur le sol même qui est partout couvert de gazon. Celle-ci est vêtue entièrement de blanc : elle a la tête ceinte de feuillages qui lui font une espèce de couronne radiée, et elle est occupée à lire un volume qui est peut-être un de ces rituels contenant les prières solennelles et les formules que les prêtres faisaient répéter aux initiés.

(1) Hezych., apud Meurs., *Panath.*, 23. (2) Flacc., *de Condit. agror.*

Plus loin, sur une pierre contre laquelle s'appuie un bâton, s'élève un Hermès-Priape, placé ici, comme tous ceux que nous voyons de distance en distance, pour indiquer que l'action se passe sur une route, ou peut-être que certains personnages doivent être considérés comme ne faisant point partie de l'action générale, mais comme renfermés dans l'enclos de leur propre jardin. Ensuite paraît une femme debout dont les cheveux châtains sont relevés en tresse, et qui est vêtue d'une tunique jaune avec un pallium rouge : son thyrse est orné d'une bandelette blanche. Après un petit pilastre tronqué, ce fragment est terminé par la figure d'un jeune garçon à moitié nu, n'ayant qu'une petite draperie bleu turquin : couronné comme tous les autres, il porte d'une main un vase d'or, et de l'autre, dans un disque du même métal, des objets qu'il est impossible de reconnaître.

Enfin, dans la troisième planche, on voit d'abord un piédestal carré sur lequel est un terme, et contre lequel s'appuie un bâton pastoral. Puis vient une jeune fille couronnée de feuillage, ayant un voile et un manteau jaune, sur une robe blanchâtre : elle porte une corbeille dans laquelle on voit de la verdure en partie recouverte par une draperie rouge. La femme qui marche ensuite paraît d'un âge plus avancé : ses oreilles sont ornées de pendants de perles, et sa tête également couronnée : elle porte une espèce de manteau blanc qui lui couvre les épaules, l'avant-bras et la poitrine, et qui descend par devant jusqu'aux genoux : ses deux poignets, qui sont à

découvert, sont ornés de bracelets d'or, et sa robe de dessous est d'une couleur changeante qui passe du bleu turquin à l'incarnat. Elle tient de la main droite une baguette jaune autour de laquelle s'enroule un serpent, et de la gauche, une autre baguette de la même couleur que la première. Le serpent dont nous venons de parler indique certainement une prêtresse de Bacchus, ainsi que le chevreau qui n'est séparé de cette figure que par un petit buisson : cet animal est de couleur fauve, et il a autour du corps une de ces bandelettes blanchâtres (*vitta*, *tænia*), dont on ornait souvent les victimes (1). Le jeune homme qui traîne cette victime par les cornes est presque nu : seulement une draperie blanche lui ceint les reins, et une peau de couleur fauve, attachée sur son épaule droite, lui couvre l'autre épaule et retombe sur le bras qui supporte un long thyrse orné de deux touffes de pampre. Il paraît avoir une couronne d'épis, des oreilles pointues et la peau fort brune, ce qui indique un faune. Tout à fait au milieu de ce troisième fragment, s'élève un grand autel de porphyre, dont la table ou l'abaque forme un creux comme une vasque. Deux bâtons sont appuyés d'un côté contre cet autel, et de l'autre on voit un livre oblong et dont la couverture est blanchâtre : c'est un de ces rituels dont nous avons parlé tout à l'heure. Derrière l'autel s'élève une colonne blanche sur laquelle se trouvait un objet jaunâtre que l'on ne peut plus recon-

(1) Ovid., *Met.*, XII, 151; Fabrett., *Col. Traj.*, p. 166.

naître. Ce ne pouvait être un Priape, quoi qu'en disent quelques archéologues, qui n'apportent à l'appui de leur opinion que l'autorité de ce passage de Catulle (1) :

Sanguine hanc etiam mihi (sed tacebitis) aram
Barbatus linit hirculus, cornipesque capella.

« Et même cet autel (gardez-m'en le secret) a été teint du sang d'un « chevreau barbu et d'une chèvre au pied de corne. »

La restriction *sed tacebitis*, gardez-m'en le secret, indique précisément qu'il y avait quelque chose d'irrégulier dans un pareil sacrifice : il ne serait donc pas représenté sur un monument. Pétrone, que l'on cite encore (2), ne parle que d'un chevreau offert à Priape avec un bélier ou un porc : c'est le triple sacrifice, τρίττυς θυσία, que l'on offrait à tous les dieux. Comme nous l'avons déjà dit, et par les raisons que nous avons indiquées, l'âne était la victime spécialement agréable au dieu de Lampsaque (3). Il est plus vraisemblable que la colonne portait un Bacchus Céphallénien, à qui l'on offrait un chevreau : cette conjecture s'accorde avec les autres emblèmes, thyrses, serpent, ciste, que l'on a déjà remarqués dans cette composition. Nous ne mentionnerons donc que pour mémoire une troisième opinion, selon laquelle il faudrait voir ici le Jupiter Horien (protecteur des limites) auquel on immolait une chèvre (4).

(1) Catull., *Carm.*, 18.
(2) Petr. Arbit., *Sat.*, 133.
(3) Lact. Firm., I, 21.
(4) Plat., *de Leg.*, VIII; Poll., IX, 8; Aristot., *Eth.*, V, 10.

La colonne est entourée d'une bandelette jaune, et derrière s'élève un arbre dont on voit une branche de chaque côté.

Un vieux prêtre à la barbe blanche, aux cheveux blancs, couronné d'une branche de lierre avec ses corymbes, entièrement vêtu de blanc, et tenant en main un long thyrse orné d'une bandelette de même couleur, est occupé à verser sur l'autel la liqueur contenue dans une coupe d'or. Presque à ses pieds, on voit sur le sol un instrument, un objet qui paraît de couleur d'or, mais qu'il est impossible de reconnaître. Serait-ce le bouclier appelé *cetra*, qui se trouve avec les flûtes dans les monuments bachiques? ou bien le psaltérion dont parle Plutarque (1)? ou plutôt encore la hache de bronze qui doit servir pour le sacrifice? Nous en sommes réduits aux conjectures.

La femme qui vient ensuite, et que l'on voit par derrière, a la tête couronnée de feuillage, et tient des deux mains deux flûtes peintes en jaune : sa robe longue (*talaris*) est rose, et elle porte par-dessus une draperie verte. Le dernier personnage est une femme blonde; un péplos qui lui couvre le sein et le bras droit est jaune; en outre, un manteau bleu turquin descend de son épaule gauche jusqu'à mi-jambe; et enfin, sous ces deux vêtements, elle porte une robe traînante qui est rose. De la main droite elle tient un petit thyrse, et de la gauche

(1) Plut., *Anton.*

elle porte une corbeille jaune dans laquelle on voit deux fruits, peut-être deux figues : car les figues étaient au nombre des fruits que l'on offrait particulièrement à Bacchus (1). Enfin, toute la frise est terminée par une colonnette blanche sur laquelle est un vase jaunâtre, peut-être une urne sépulcrale, puisque les tombeaux se plaçaient sur le bord des routes : contre cette même colonne est appuyé un objet blanc que l'on ne peut déterminer, et tout auprès on voit une grosse pierre.

On reconnaît facilement dans toute cette suite de peintures deux compositions tout à fait distinctes : c'est d'abord, comme nous l'avons fait voir, une offrande à Priape qui fait le sujet de la première planche, et ensuite un sacrifice à Bacchus qui occupe les deux suivantes. Si l'ordre de ces deux dernières était renversé, on verrait encore mieux le lien qui les unit : les chevreaux, amenés par deux différents groupes de bacchants et de bacchantes, marcheraient tous deux vers l'autel placé à peu près au milieu de toute la composition. Cependant, on pourrait aussi voir dans le tout quatre sujets qui concorderaient parfaitement : deux priapiques et deux bachiques : l'offrande à Priape ; l'envoi d'un chevreau à Bacchus ; la lecture près de l'autel de Priape, avant de partir pour la solennité bachique ; puis enfin le sacrifice lui-même.

(1) Scol. Aristoph., *Acharn.*, 240; Plutarch., Περὶ φιλοπλουτίας.

BRONZES.

Bronze



SILÈNE.

Silen



A. d'H. V. 2. P. 161.

SILENE.
Silen.

PLANCHES 32 ET 33.

Un des plus beaux bronzes que possède le musée royal est celui que ces deux planches représentent sous deux points de vue différents. Il a été trouvé dans les fouilles de Portici, le 13 juillet 1754. Cette statue est celle d'un faune ou d'un Silène, et non pas d'un satyre, comme le prétendent quelques critiques (1). Ainsi que nous l'avons déjà démontré, les satyres étaient représentés avec des jambes de bouc et des cornes; les faunes et les silènes se rapprochaient davantage de la forme humaine, et n'avaient de l'animal qu'un appendice caudal, des oreilles pointues, et quelquefois les protubérances dionysiaques que l'on remarque dans ce bronze (2). Notre faune donc, ou notre Silène, est étendu sur une peau de lion qui couvre un fragment de rocher, et, se soulevant sur le coude gauche, il s'appuie sur une outre qu'il a presque vidée. Il a la tête ceinte de cette espèce de diadème formé d'une tige de lierre chargée de corymbes ou de petites grappes de fruits, qui était un des attributs des divinités de la suite de Bacchus (3). Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'attitude de cette figure, c'est la position de la main droite, indiquant cette pression du pouce

(1) M. Giovambatista Finati, *Real Museo Borbonico*, vol. II, tav. 21.

(2) Spanh., *ad Julian. Cæsar.*, p. 16, et *Præf.*, p. 19.

(3) Diodor. Sic., IV, 4; et *ibid.*, Wesseling.

sur le doigt du milieu, à l'aide de laquelle on produit un claquement. Ce geste et ce bruit étaient employés par les anciens pour exprimer différentes choses. On s'en servait pour appeler; Tibulle dit de sa Délie (1):

Et vocet ad digiti me taciturna sonum.

« Que sans parler, elle m'appelle en produisant un bruit avec les doigts. »

Saint Jérôme décrit ce même geste, et en assigne l'usage (2) : *Duobus digitulis concrepabat, hoc signo ad audiendum discipulos provocans;* « il produisait un claquement avec deux doigts, et par ce signe il engageait ses disciples à être attentifs. » Ovide dit avec plus de précision encore (3) :

Signaque dat digitis medio cum pollice junctis.

« Il donne un signal en faisant frapper ses doigts contre le milieu de « son pouce. »

Mais ce geste avait aussi quelque chose d'indécent : à peine se permettait-on de l'adresser devant témoin à ses serviteurs; et, en le répétant trop fréquemment, on risquait de passer pour un rustre ou pour un ivrogne (4). Cela venait sans doute de l'usage ignoble auquel les débauchés l'avaient spécialement consacré dans leurs repas : car ils faisaient entendre ce claquement de leurs doigts

(1) Aul. Tibull., *Eleg.*, I, 2, 32.
(2) *Epist. ad Rust.*
(3) *Fast.*, V, 433.
(4) Clement. Alex., *Pæd.*, II, 7.

pour qu'on leur apportât, dans la salle même du festin, un vase (*matella*) qui ne devrait jamais paraître en pareil lieu (1).

Le claquement des doigts avait encore chez les anciens une signification familière qu'il a conservée parmi nous. *Digitis concrepare, digitorum percussio,* dit Cicéron (2), indique une chose qui se fait avec la plus grande facilité, que l'on considère comme rien, ou dont on ne fait aucun cas. C'est par un pareil geste que l'acteur devait compléter ces paroles de Térence (3) :

Hujus non faciam.

« J'en ferai cas tout comme de cela. »

Un des monuments les plus curieux dont parlent les auteurs anciens, est la statue de Sardanapale qu'Athénée décrit en ces termes : Non loin d'Anchiale était le tombeau de Sardanapale, roi d'Assyrie, sur lequel on voyait la statue de marbre de ce monarque, représenté de telle sorte qu'il semblait faire un geste de la main droite, et presser ses doigts l'un contre l'autre pour les faire claquer contre le pouce. Sur le piédestal on lisait cette inscription :

ΣΑΡΔΑΝΑΠΑΛΟΣ . ΑΝΑΚΥΝΔΑΡΑΞΕΩ . ΠΑΙΣ .
ΑΓΧΙΑΛΗΝ . ΚΑΙ . ΤΑΡΣΟΝ . ΕΔΕΙΜΕΝ . ΗΜΕΡΗ .

(1) Petron., *Sat.*, 27; Martial., *Epigr.*, III, 82; VI, 89; XIV, 117.
(2) *De Offic.*, III, 19.
(3) *Adelph.*, II, 1, 9; vid. et. Casaub. ad Strab., XIV, p. 672, n. 7, et ad Athen., XII, 7.

ΜΙΗ. ΕΣΘΙΕ. ΠΙΝΕ. ΠΑΙΖΕ. ΩΣ. Τ' ΑΛΛΑ. ΤΟΥΤΟΥ. ΟΥΚ. ΑΞΙΑ.

« Moi, Sardanapale, fils d'Anacyndaraxe, j'ai bâti Anchiale et Tarse en un jour. Mangez, buvez, jouez : tout le reste ne vaut pas cela.... »

C'est-à-dire, Ne vaut pas le geste que je fais, ou ne vaut rien (1).

On a deux médailles de Tarsus (2), sur lesquelles on voit un personnage revêtu des insignes de la royauté, tenant de la main gauche une couronne et une coupe, et faisant de la droite le geste dont nous parlons. Quoique l'exactitude de cette description ait été contestée (3), le rapprochement ne nous paraît pas moins curieux.

Notre faune, étendu à demi ivre sur sa peau de lion et sur l'outre qu'il a vidée, semble répéter, bien vivant, mais à demi ivre, l'épitaphe de Sardanapale : Mangez, buvez, amusez-vous : tout le reste ne vaut pas cela.

On peut remarquer les deux espèces de glandes que ce faune a sous le menton : nous avons déjà eu occasion de nous arrêter sur cette particularité qui, transportée du bouc à ces divinités champêtres, constitue les *fauni ficarii*. Enfin, les yeux de ce bronze sont garnis d'un

(1) Athen., VIII, 3; Confer. Arrian., *Exp. Al.*, II, p. 66; Strab., XIV, 672; Stephan., s. v. Ἀγχιάλη; Suid. s. v. Σαρδανάπαλος; scoliast. Aristoph., *Av.*, 1022; Tzetz., *Chil.*, IV, 95; Cic., *Tuscul.*, V, 35.

(2) Beger., *Thes. Brand.*, tom. I, p. 505.

(3) Gronov. ad Arrian., *Exp. Alex.*, II, p. 66.

émail vitreux et colorés au naturel : procédé qui n'est peut-être pas avoué par les plus saines théories de l'art, et qui n'en indique pas les plus belles époques, mais qui du moins produit un grand effet, surtout dans un sujet pareil à celui-ci.

Nous avons décrit matériellement, et examiné sous le rapport archéologique, notre faune dans l'ivresse ; mais nous n'en avons point encore parlé sous le rapport de l'art. Cette partie de notre tâche serait la plus difficile, s'il fallait exprimer dignement, et motiver de tout point l'admiration que nous inspire un pareil chef-d'œuvre. Heureusement pour nous, quelque incomplète que soit la reproduction de la statuaire par le dessin, la double vue que donnent nos deux gravures suffira pour faire comprendre ce qu'il y a de finesse dans la pensée de l'artiste, et de vérité dans la manière dont il l'a rendue. N'est-ce pas là ce rire imbécile, mais du moins ingénu, qui se peint sur la figure de l'homme hébété par le vin? ne sont-ce pas ces mouvements désordonnés, mais sans vigueur, qui agitent ses membres? enfin, les muscles des extrémités ne paraissent-ils pas bien roidis par ces petites convulsions nerveuses qui agitent le demi-sommeil de l'ivresse, tandis que les muscles de la poitrine et de l'abdomen s'affaissent sur eux-mêmes, amollis et presque fluides, comme si tous les vaisseaux de ces parties du corps s'étaient eux-mêmes gorgés de vin?

Nous ne parlerons pas de la cause qui nous a fait placer ce bronze dans le musée secret : elle est assez appa-

rente; et elle réside dans une particularité qui exprime encore plus vivement que tout le reste l'état de complet abandon dans lequel l'artiste a voulu présenter son personnage.

PLANCHE 34.

Ce groupe représente le satyre Marsyas, qui, assis sur un rocher recouvert d'une peau de lion, donne une leçon de flûte au jeune Olympe. On sait que Marsyas, ayant trouvé la flûte que Minerve avait abandonnée après l'avoir inventée, essaya d'en tirer des sons, et se crut bientôt en état de porter un défi à Phœbus : celui-ci l'ayant vaincu, le fit écorcher vif, et remit le cadavre à Olympe, l'élève et l'ami du satyre, qui lui donna la sépulture. Telle est la fable racontée par les principaux mythographes (1). Notre groupe est en désaccord sur un point avec les traditions mythologiques et les autres monuments : au lieu d'un os percé de trous, comme celui dont Minerve avait fait une flûte d'un seul tuyau, notre artiste a mis dans les mains d'Olympe une syrinx ou flûte de Pan : ce qui porterait à confondre ensemble deux fables fort différentes (2), si l'on pouvait donner à Pan quelque élève ou quelque jeune ami. Mais l'histoire d'O-

(1) Apoll., I, 4, 5; Hygin., *Fab.*, 165; Ovid., VI, 400; Diod., III, 59.

(2) Plin., VII, 56; Ovid., *Met.*, I, 689-705; Hygin., *Fab.*, 274; Virg., *Ecl.*, II, 31.

MARBRE

Marmor

M.S 34



MARSYAS ET OLYMPUS

Marsias. und Olympus

lympe, fils de Méon, natif de la Mysie, disciple et favori de Marsyas, n'appartient plus tout à fait aux temps fabuleux : on sait que ce poëte, ce musicien, vécut avant la guerre de Troie, et que ses hymnes se chantaient encore du temps d'Aristophane (1); tous ces faits sont trop connus pour qu'on cherche à notre monument une autre explication.

Ce monument est sans contredit une copie ou une imitation de celui que Pausanias déclare avoir vu lui-même et qu'il décrit en ces termes (2) : Ἔστιν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὄλυμπος πάρ' αὐτὸν παιδὸς ἐστὶν ἐρατοῦ καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων : « Marsyas est assis sur une pierre, et auprès de lui est Olympe, représenté comme un enfant plein de charmes, auquel le satyre enseigne à jouer de la flûte. »

Ce qui a fait ranger cette planche dans le musée secret, c'est la double intention du peintre : évidemment il ne s'agit pas seulement d'une leçon de musique ; l'air passionné et l'attitude du satyre, la physionomie craintive du jeune homme, révèlent une scène de séduction. Et c'est en même temps cette double intention qui fait le principal mérite de l'ouvrage : le jeu et l'antagonisme des passions sont les principales sources du beau et les premiers ressorts de l'art. Pourquoi faut-il que les artistes anciens se soient si souvent inspirés des passions les plus

(1) Plat., *Min.*; Aristot., *Pol.*, 8; Lucian.; Suid.

(2) Pausan., X, 30.

ignobles et les plus contraires au vœu de la nature? Pourquoi n'ont-ils pas toujours consacré leurs talents à ces actes de dévouement et de vertu, à ces traits d'une affection sainte et légitime dont l'histoire de l'antiquité est remplie? Que de chefs-d'œuvre de goût, que de beaux exemples en morale, se sont trouvés perdus de la sorte?

PLANCHE 35.

Le surnom de Callipyge, que l'on donne à Vénus, a pour étymologie les mots : καλός, beau (qui, dans la composition, devient καλλι), et πυγή... (mot qu'on ne saurait traduire décemment). L'origine du culte de Vénus Callipyge est racontée ainsi par Athénée (1).

« Dans ces siècles reculés, on était tellement livré aux plaisirs des sens, qu'on bâtit un temple à Vénus Callipyge. Voici à quelle occasion : Un campagnard des environs de Syracuse avait deux belles filles; elles se disputaient un jour sur la beauté d'une certaine partie de leur corps et se rendirent ainsi au grand chemin. Vient à passer un jeune homme; aussitôt elles se soumettent au jugement de ses yeux, et il prononce en faveur de l'aînée; mais aussitôt il en devient si amoureux, qu'à peine arrivé à la ville, il tombe malade, garde le lit, et raconte à son jeune frère ce qui lui était arrivé. Celui-ci vole aux champs pour contempler ces jeunes filles, et se sent pris d'amour pour la plus jeune. Le père veut en vain les engager à s'allier à de meilleures familles. Enfin, obligé de céder, il va trouver le père des deux sœurs, les fait aussitôt venir des champs, et marie

(1) Athen., *Deipnos.*, XII, 13; vid. et. Alciphr., *Ep.*, I, 39.

MARBRE.

Marmor.

M.S. 36



VENUS [illegible]

Venus Callipyge

ses fils avec elles. Cet événement fit donner aux deux jeunes épouses le nom de Callipyges parmi leurs concitoyens, comme le rapporte Cercidas de Mégalopolis......... Ces deux femmes, devenues riches, firent élever un temple à Vénus, qu'elles appelèrent Callipyge. »

Le culte de Vénus Callipyge se répandit dans toute la Grèce, et passa en Italie, où, pendant la décadence de l'empire, ce culte et les idées qu'il amenait avec lui devinrent de nouveaux éléments de débauche, de nouveaux raffinements de volupté. Un critique affirme qu'il ne fut pas inouï de voir à Rome des jeux scéniques où paraissaient de jeunes filles entièrement nues; le public jugeait entre elles certaines contestations de la nature de celle qui s'éleva entre les deux Syracusaines, et tout l'empire recevait comme un événement la nouvelle de cette décision. Nous avouons que ce renseignement, bien qu'il offre quelque chose de probable, ne nous paraît appuyé d'aucune autorité contemporaine.

On a trouvé quelques bronzes et quelques pierres gravées qui représentent la Vénus Callipyge (1). Sur une de ces dernières, la déesse est accompagnée de Cupidon, qui l'éclaire avec un flambeau (2).

La charmante statue dont notre planche peut donner une idée assez exacte, et dont les copies sont maintenant répandues dans toute l'Europe, a été trouvée à Rome; elle fut placée dans le palais Farnèse, appelé *la Farne-*

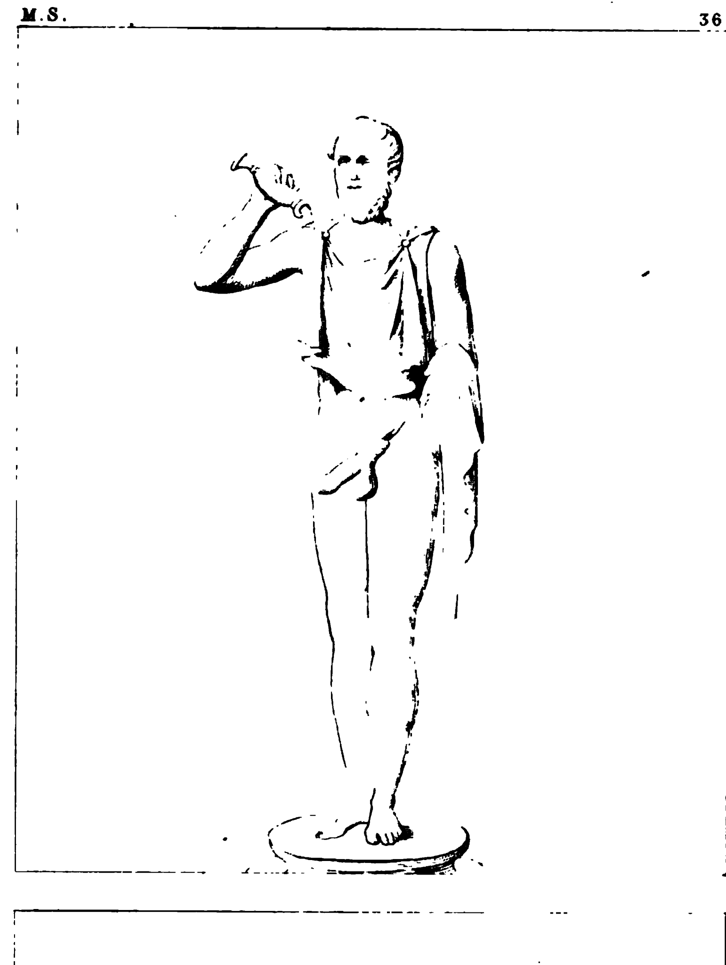
(1) *Raccolt. di Stat.*, tav. 53; Thomasin. *Ant. Stat.*, 11.

(2) Lippert., *Dactyl.*, I, n. 258.

sina, et fut acquise par le roi de Naples avec la propriété entière de cette *pallazina*. Ce marbre a quatre pieds environ de hauteur. La tête a été rajustée, et l'on pense qu'elle appartient à une époque plus moderne que le reste (1).

Si l'on voit, à côté l'une de l'autre, la chaste Vénus de Médicis et la voluptueuse Callipyge, on reconnaîtra facilement à quoi il faut attribuer la différence des impressions qu'elles font naître : une nudité complète est franche comme l'innocence primitive; elle ne craint rien, parce qu'elle ignore le mal ; et en ce sens, on concevrait quelque chose de plus parfait encore que la Vénus de Médicis. Les jeunes Spartiates, se montrant sans voile dans la palestre, ne faisaient naître aucune idée voluptueuse dans l'esprit des spectateurs : rien de plus modeste enfin que les Muses de Raphaël, qui semblent ignorer leur nudité. Mais un seul vêtement qui indique que les autres ont été mis de côté, un ruban oublié, ou la feuille de figuier qui passe pour pudique, ou enfin une draperie curieusement soulevée, comme dans la statue que nous examinons, suffisent pour écarter toute idée d'innocence : les sens ne manquent point de s'enflammer dès qu'ils sont avertis.

(1) Heyne, *Antiq.*, I, 153.





STATUETTES
Statuetten.

PLANCHE 36.

La statuette de bronze que représente la première figure a environ six pouces de hauteur. Un vieillard d'une belle figure, la barbe et les cheveux bien arrangés, se tient debout sur un petit socle rond; ses épaules sont couvertes d'un manteau ou d'une chlamyde qui, s'agrafant en deux endroits et formant sur la poitrine une petite draperie, est relevé par derrière et replié sur le bras gauche. Le reste du corps est nu : les parties de la génération sont à découvert et dans un état de demi-excitation, que le vieillard semble vouloir compléter, en versant d'un petit vase fort élégant qu'il tient de la main droite, une liqueur qui doit être un aphrodisiaque.

Les anciens faisaient un très-grand cas et un usage fréquent des essences ou des boissons excitantes. Un des ingrédients qu'ils employaient le plus fréquemment était le satyrion, plante qui donnait même son nom à la mixtion tout entière. Pline en distingue plusieurs espèces (1), et attribue à l'une d'entre elles une vertu prodigieuse : le satyrion que les Grecs appellent *erythraicon* (sans doute ἐρυθραῖον), excite, dit-il, l'appétit vénérien, si seulement on tient sa racine dans la main, et bien plus fortement encore si l'on boit un vin sec dans lequel on l'a

(1) *Hist. Nat.*, XXVI, 10, 62 et 63.

fait infuser. Comme nous l'apprend Pétrone, le satyrion s'employait de deux manières : à l'intérieur, en infusion, et à l'extérieur, sous la forme d'un onguent dont on faisait des frictions. *Quid ergo, inquit, non sum dignus qui bibam? Solus totum medicamentum ebibisti?* Et plus loin : *Puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascylton opprimebat* (1). Dioscoride parle aussi fort au long des sucs propres à soutenir ou à ranimer les facultés génératrices (2), et plusieurs auteurs rapportent des exemples merveilleux de leurs vertus, tels que soixante-dix effets successifs du seul contact d'une certaine herbe (3). Cette croyance s'est perpétuée jusqu'à nos jours, et il est certain qu'en effet plusieurs tubercules, tels que la truffe, quelques champignons surtout (4), tels que l'agaric niveux à lames noires, possèdent la vertu d'exciter ou de réveiller les sens engourdis : mais cette puissance est infiniment plus bornée que ne le croyaient les anciens; et ces tristes remèdes ne feraient, dans la plupart des cas, que précipiter encore la perte totale d'une faculté qu'ils ranimeraient un moment.

Il est à remarquer que les figurines antiques du genre de celles-ci, qui sont peut-être des statuettes votives, représentent toutes des vieillards : on en comprend suffisamment la raison.

(1) T. Petron. Arb., *Satyric.*, p. 50 et 51, Col. Agripp., 1691; vid. et. Isidor., XVII, 9.

(2) Dioscor., III, 131; vide etiam Athen., I, 15, p. 18.

(3) Theophr. ap. Plin., XXVI, 10.

(4) Descourtilz, *Flore pittoresque des Antilles.*

C'est à ces vieillards que semble s'adresser l'épigramme de Martial (1) :

Stare, Luperce, tibi jam pridem mentula desit :
 Luctaris demens tu tamen arrigere.
Sed nil erucæ faciunt, bulbique salaces;
 Improba nec prosunt jam satureia tibi.
. . . .
 . . . .
Mirari satis hoc quisquam, vel credere possit,
 Quæ non stat, magno stare, Luperce, tibi.

L'autre statuette, représentée au bas de la planche, offre un pêcheur endormi. Il y a un contraste puissant, qui a séduit les artistes aussi bien que les poëtes anciens et modernes (2), entre la tranquillité du sommeil de cet enfant, et les dangers qui peuvent le menacer sur la mer, dangers qui déjà peut-être s'accumulent autour de lui, tandis que, comme dit le poëte (3),

Ὀλίγον δὲ διὰ ξύλον Ἀΐδ' ἐρύκει.

« Une planche fragile le sépare de la mort. »

Ce qui rend cette figurine extrêmement curieuse, ce sont les attributs dont elle est ornée, et qui fournissent des rapprochements intéressants, soit avec d'autres mo-

(1) Martial., *Epigr.* III, 75, *in Lupercum.*

(2) Theocrit., *Idyll.*; Viscont., *Mus. Pio-Clement.*, tom. III, tav. 33.

(3) Arat., 300; Alciphr., *Epist.*, I, 3.

numents, soit avec des passages d'écrivains classiques.

Et d'abord, cette espèce de veste à capuchon que notre pêcheur a passée par-dessus une petite draperie, est faite, comme le ciseau de l'artiste l'a très-clairement indiqué, d'une peau de bête dont le poil est tourné en dedans, ce qui se voit surtout aux bords, que dépassent quelques flocons de laine : on peut reconnaître dans ce vêtement le κῶας que Théocrite donne à ses pêcheurs (1). Quant à sa forme, c'est encore celle du surtout que portent les pêcheurs du golfe de Naples, et elle est d'accord avec la définition que Pollux donne de la diphthère : διφθέρα δὲ, στεγανὸς χιτὼν, ἐπίκρανον ἔχων (2) ; « c'est une tunique étroite, ayant un capuchon. » La petite draperie ou l'espèce de tablier qui devrait couvrir les cuisses de l'enfant, s'il se trouvait dans une position moins bizarre, est encore le seul vêtement de dessous des pauvres pêcheurs de la Méditerranée.

Près de l'enfant endormi est une petite corbeille d'une forme spéciale, qui se retrouve encore aujourd'hui dans la *sportella*, et que les Grecs appelaient φέρνιον.

Là se trouvent encore deux ustensiles qui, comme le φέρνιον, sont destinés, sans aucun doute, à des usages relatifs à la pêche. Le premier est une espèce de bouteille d'osier à deux anses, étroite du fond et du goulot, et large du ventre, propre à garder le fretin qui sert d'amorce : c'est sans doute ce que les Grecs appelaient σπυρίς

(1) Theocr., *Idyll.*, XXI, 11. (2) Poll., *Onomast.*, VII, segm. 70.

ou σπυρίδιον (1). Les lexicographes, anciens et modernes, paraissent confondre le φέρνιον ou φέρνη avec la σπυρίς (2); mais le savant Visconti a très-bien démontré (3), d'après les médailles byzantines et d'autres monuments, que la *spyris*, tout à fait différente de la corbeille appelée *phernion*, a un long cou et un large ventre, absolument comme l'ustensile représenté ici.

Une autre corbeille, de forme ronde et renversée, de sorte que sa large ouverture est tournée vers le sol, sert d'oreiller à l'enfant endormi. Sans doute elle était également destinée à conserver du poisson, et la forme hémisphérique du fond, ainsi que les courroies ou filets indiqués sur un des côtés, font voir que l'on s'en servait en la portant à l'extrémité d'un bâton : car c'est ainsi que les pêcheurs portaient leurs poissons au marché (4). Le bâton dont on se servait pour cet effet s'appelait ἄσιλλα, et quelquefois ζεῦγος (5). Cette troisième corbeille ne serait-elle pas ce que Théocrite appelle φορμός (6) :

Νέρθεν τᾶς κεφαλᾶς φορμὸς βραχύς, εἵματα, πῖλοι.

« Sous sa tête, une petite corbeille, ou ses vêtements, ou seulement sa « chevelure. »

(1) Philipp., *Epigr.*, ap. Brunck, *Analect.*, tom. II, p. 218; Leonid., *Epigr.*, ap. Poll., *Onomast.*, X, 30; Alciphr., *Epist.*, I, 1.

(2) Hesych., s. v. Φέρνιον; Ammon. s. v. Φέρνη.

(3) *Museo Pio-Clement.*, tom. III, c. 111, num. 4.

(4) Alciphr., *loc. citat.;* Simonid. in Jac., *Anthol.*, tom. I, p. 80; Hemsterhuis ad Hesych., ἀστυπολεῖ.

(5) Julian. Æg., ap. Brunck, *Anal.*, tom. II, p. 493.

(6) *Idyll.*, XXI, 13.

Ce qui a fait placer cette figurine dans le Musée secret, c'est sans doute l'abandon de la pose du petit pêcheur, abandon qui, joint à la pénurie de son costume, produit une étrange nudité. Mais cette nudité est celle de l'innocence toujours calme, de la misère insouciante comme l'innocence. Jamais riche libertin n'achètera le pêcheur endormi pour le placer dans sa galerie pornographique.

PLANCHE 37.

Il n'y a peut-être pas, parmi tous les petits bronzes du musée royal, un moceau travaillé avec plus de délicatesse et de fini que cette figurine que l'on voit ici sous trois aspects différents. Elle représente un personnage que plusieurs antiquaires ont pris pour un Priape, à cause de l'obscénité de son attitude et des proportions de certaines parties de son corps, et à cause surtout du bonnet phrygien, qui est un des attributs du dieu de Lampsaque. Mais ce personnage n'est autre chose, en réalité, qu'un de ces bouffons que les Latins appelaient *Sannio*.

Les Sannions (*Sanniones*) étaient des hommes qui cherchaient à divertir, non par le sel de leurs plaisanteries ou la gaieté de leurs récits, mais en imitant, en contrefaisant d'une manière exagérée et surtout obscène, les gestes et les attitudes des individus ou des différentes classes de la société, en les caricaturant et les tournant

BRONZES

Bronzi.

M. S. 37

SANNION.

Sannio

en ridicule. En un mot, le sannion était ce que nous appelons un grimacier. Le genre de talent que l'on exigeait de pareils bouffons, plus plaisants par leur face même, dit Cicéron, que par leurs facéties, était peu estimé des graves Romains (1). Le sannion s'appelait en grec μῶκος, d'où les Latins avaient pris *mocosus* (2), et d'où nous avons tiré nous-mêmes toute une famille de mots, *moquer, moqueur, moquerie,* etc. Quant à l'origine du mot *sannio* lui-même, on peut le dériver du grec σάννας, qui, d'après les glossaires, paraît avoir été employé par Cratinus dans le sens de fou, insensé ; ou du mot *Sanni,* qui serait le nom de certains peuples regardés comme stupides et barbares (3) ; selon quelques étymologistes (4), on pourrait encore recourir à l'hébreu *san* (סן), qui signifie dent. Mais la conjecture la plus vraisemblable est celle qui fait descendre ce mot de l'étrusque *sanna* ou *samna,* d'où viendrait également le mot *sanna,* qui signifiait en latin (5) la contorsion du visage, la grimace que l'on fait pour se moquer de quelqu'un. Il est à remarquer que les bouffons du genre des *sannions* s'appellent encore en italien *zanni* (6).

Notre bouffon a la barbe longue et en désordre ; tous

(1) Cic., *Orat.*, II, 62 ; *ad Att.*, I, 13.

(2) Quintil., XI, 3 ; Salmas. ad Tertullian., *de Pall.*, p. 337, et ad Pollion., *Gall.*, 8.

(3) Eustath., in *Odyss.*, x, p. 1669, et ξ, p. 1761.

(4) Voss., *Etym.* s. v. *Sanna.*

(5) Scholiast. Pers., *Satyr.*, I, 58.

(6) Ferrar., *de Pant. et Mim.*, p. 697.

ses traits sont déformés par la contorsion appelée *sanna*. En appliquant l'index de sa main gauche au coin de la bouche, il incline légèrement son cou vers son bras droit qu'il tient étendu en faisant un geste obscène et dérisoire, c'est-à-dire, en réunissant le pouce et le doigt du milieu, tandis que l'index est courbé ; geste qu'il ne faut pas confondre avec le claquement des doigts, dont nous avons déjà parlé (1). Sans doute il s'agit ici d'une des trois attitudes dérisoires que les Latins appelaient la cigogne, l'âne et le chien, et que Perse a décrites en ces termes (2) :

> O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
> Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
> Nec linguæ, quantum sitiat canis Appula, tantum :
> Vos, ô patricius sanguis, quos vivere fas est,
> Occipiti cæco, posticæ occurrite sannæ.

Le premier de ces trois gestes est expliqué plus clairement par Casaubon (3) : « En dirigeant l'index recourbé vers la personne dont on voulait se moquer, et en imprimant à ce doigt un mouvement répété, on imitait les coups de bec d'une cigogne, oiseau qui était le symbole non-seulement de la reconnaissance, mais aussi de la prudence et de l'habileté. » Le bruit discordant que la cigogne produit avec son bec, et que l'on rend par le verbe *craqueter*, était peut-être la cause qui avait fait prendre cet oiseau pour un emblème de dérision. Saint Jérôme parle aussi

(1) Pl. 32 et 33.
(2) *Satyr.*, I, 58 et seqq.
(3) In eumdem Persii loc.

du geste dont il s'agit (1) : *Nunquam post tergum meum manus incurvarent in ciconiam :* « Jamais une main ne se courberait derrière mon dos pour faire la cigogne. » Quelques érudits prétendent que les Grecs connaissaient ce geste, qu'ils appelaient du nom d'un autre oiseau, la corneille ; mais ils fondent cette allégation sur des passages d'auteurs peu précis par eux-mêmes, et qui ne paraissent point susceptibles de cette interprétation (2).

L'inclinaison que notre personnage donne à son cou complète le geste ; elle est d'accord avec l'expression de saint Jérôme (3) : *Ciconiarum post te deprehendes colla curvari;* « Vous surprendrez des cous de cigogne se courbant derrière vous. » L'index de la main gauche, porté à la bouche, indique une manière de siffler qui était encore une marque de mépris, de dérision, usitée dans les théâtres grecs et romains comme dans nos parterres, et désignée en grec par les mots αὐλωλάζειν (4), συρίττειν (5), κλώζειν (6), χλευάζειν (7), διαμυλλαίνειν (8), et en latin par l'expression ironique *pastoritia fistula* (9).

Quelle que soit, du reste, l'énergie de toutes ces expressions, on peut douter qu'elles expriment aussi bien

(1) Præf. *in Soph.*

(2) Hesiod., *Oper. et Dies*, 746 ; scoliast. et Tzetz., *ad eumd. loc.* ; Pers., V, 12 ; Aristoph., *Plut.*, 369 ; Pier., *Hier.*, XX, 30.

(3) *Ad Rustic.*, Epist. 4 ; vid. et. Virg., *Ecl.*, III, 7, et comment. ; Val. Flacc., II, 154, et Avien., *Fab.*, 13.

(4) Hesych.

(5) Theophr., *Charact.*, 12.

(6) Poll., IV, 122.

(7) Hesych.

(8) Aristoph., *Vesp.*, 1036 ; vid. et. Ferrar., *de Vet. Accl.*, II, 14.

(9) Cic., *ad Att.*, I, 13.

que notre statuette, toute la verve de la dérision et de la moquerie. Son attitude entière est parlante; et, pour tout dire, on trouve dans ses traits quelque chose de la physionomie de Rabelais.

PLANCHE 38.

Dans ce bronze, d'un goût et d'un travail exquis, on peut facilement reconnaître un de ces Marsyas ou de ces vieux faunes sans queue appelés Silènes, dont on se servait pour la décoration des fontaines, portatives ou stables. On a trouvé à Portici, le 16 décembre 1754, une fontaine ornée de dix statues de Génies aquatiques. Celle-ci, qui faisait la onzième, était placée au centre, et l'eau jaillissait par la bouche de l'outre sur laquelle on la voit assise. Plusieurs témoignages imposants (1), et entre autres, des épigrammes antiques, indiquent que cette coutume bizarre, de prendre pour ornement des fontaines un serviteur de Bacchus, était très-générale : nous nous contenterons de rapporter deux de ces épigrammes (2) :

Τὸν Βρομίου Σάτυρον τεχνάσατο δαιδαλέα χείρ,
  Μούνῃ θεσπεσίως πνεῦμα βαλοῦσα λίθῳ.
Εἰμὶ δὲ παῖς Νύμφαισιν ὁμέστιος· ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν
  Πορφυρέου μέθυος, λάρον ὕδωρ προχέω.

(1) Fabr., *Descr. Urb. R.*, 15.

(2) *Anthol.*, IV, 12, 96 et 97.



SILÈNE.
Silen.

« Satyre de Bacchus, je fus créé par une main industrieuse, dont l'art « merveilleux pouvait seul donner la vie à la pierre. Je suis le compagnon « des nymphes, et au lieu du vin pourpré, je verse une onde pure. »

Εἰμὶ μὲν εὐκεράοιο φίλος θεράπων Διονύσου,
Λείβω δ' ἀργυρέων ὕδατα Ναϊάδων.

« Je suis, à la vérité, le ministre chéri de Bacchus aux cornes superbes; « mais je verse maintenant la liqueur argentée des Naïades. »

Notre Silène, donnant à ses traits grotesques un air grave et sérieux, le front ceint de la couronne de lierre avec ses corymbes, les moustaches et la barbe longues et partagées en grandes mèches, le corps gonflé de graisse et tout couvert de poils, est assis à cheval sur une outre. Il y a sans doute ici une allusion au proverbe grec : οἶνος εἰς ὁδὸν ἵππος, « le vin est un cheval pour qui se met en route; » proverbe sur lequel est fondée cette épigramme (1) :

Πίνωμεν· καὶ γὰρ δὴ ἐτήτυμον, εἰς ὁδὸν ἵππος
Οἶνος· ἐπεὶ πέζοις ἀτραπὸς εἰς ἀΐδην.

« Buvons, s'il est vrai que le vin peut nous servir de cheval; car c'est à « pied qu'on descend chez Pluton. »

Le même proverbe a encore suggéré la pensée d'une autre épigramme, attribuée par les uns à Nicérate (2) et par d'autres à Denys d'Halicarnasse (3) :

(1) *Anthol.*, II, 47, 39.
(2) *Ibid.*, I, 59, 7.
(3) Casaub., ad Athen., II, 3.

Οἶνος τοι χαρίεντι πέλει μέγας ἵππος ἀοιδῷ·
Ὕδωρ δὲ πίνων καλὸν οὐ τέκοις ἔπος.

« Le vin t'offre, ô poëte, une vigoureuse monture; mais en buvant de « l'eau, tu ne feras pas un bon vers. »

Cette outre pleine, dont on fait ici un véritable Pégase, remplace très-convenablement la monture de Silène. Il semble la diriger par ses deux grandes oreilles, figurées par les pieds de devant de l'outre : et les grosses bottines de cuir dont il est chaussé paraissent lui servir d'éperons. Ces bottines, faites avec le poil en dehors, et dont on se servait l'hiver, étaient appelées ἀσκέραι (1), et répondaient sans doute aux *perones* (2), ou *perones setosi* (3) des Latins.

PLANCHE 39.

Cette planche représente, sous deux aspects différents, une statuette de bronze d'environ neuf pouces de hauteur. C'est un vieillard à longue barbe, aux oreilles longues et pointues, la tête couverte d'une barrette d'une forme toute particulière, et semblable peut-être au bonnet des prêtres hébreux, appelé *mitznephet* et décrit par Josèphe (4) : il est revêtu d'une robe longue et à manches

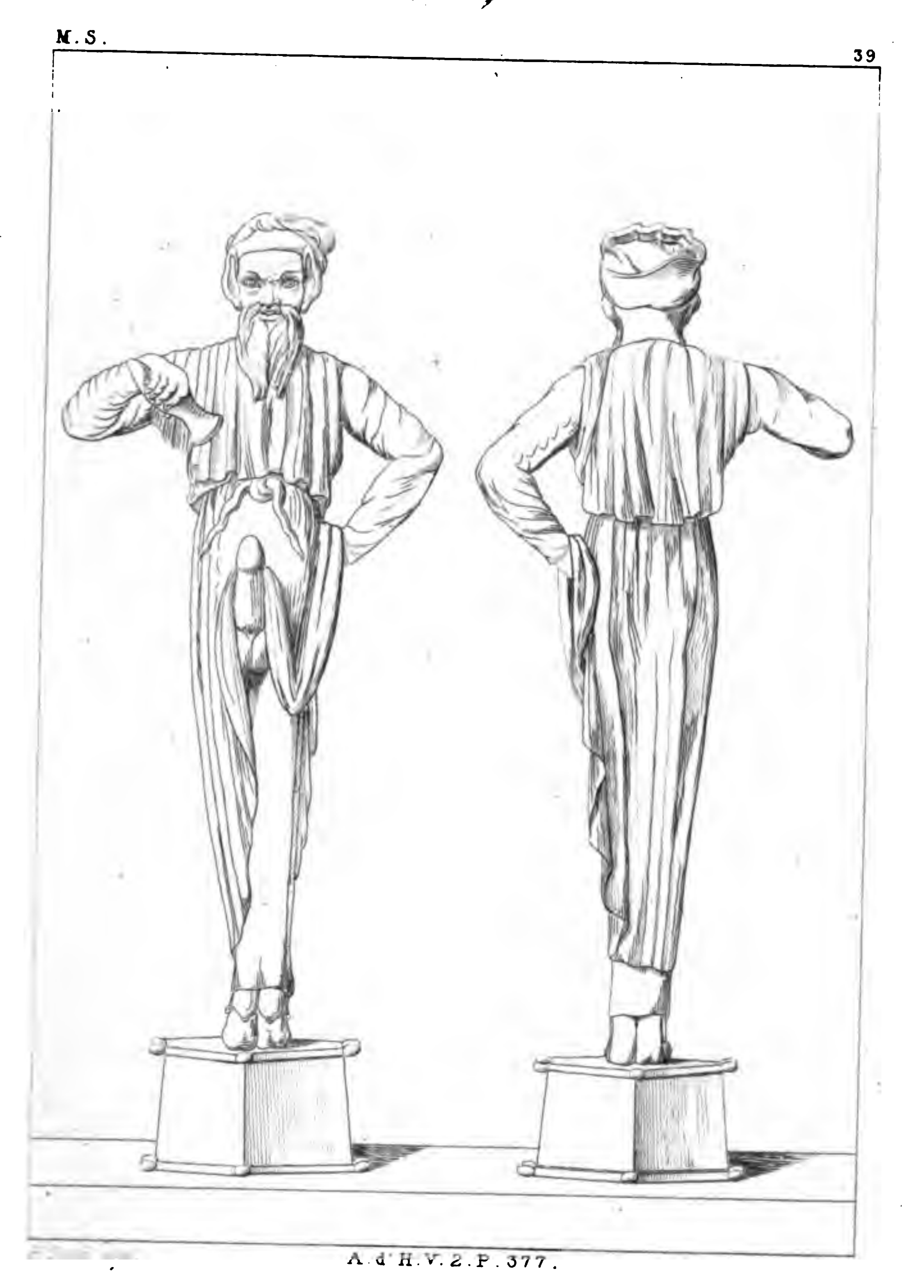
(1) Poll., VII, 85; Lycophr., 855, et Hippon., *eod. loc.* ap. Tzetz.
(2) Serv. ad *Æneid.*, VII, 690; Isid., XIX, 34; Pers., V, 102.
(3) Sidon., *Epist.*, IV, 20.
(4) *Hist. Jud.*, XI, 4; vid. etiam Braun, *de Vest. Hebr.*, II, 4, § 389.

BRONZES.

Bronze.

M.S.

39



A. d'H. V. 2. P. 377.

PRIAPE.

Priapus

(*talaris manicata*), telle qu'en portaient certains danseurs syriens. Cette robe est serrée à la ceinture; elle est soulevée à la partie antérieure par le membre viril, qui est d'une grandeur et d'une grosseur extraordinaires; et elle se trouve également relevée sur le flanc par la main gauche, qui reste enveloppée dans ses plis. La robe appelée *talaris* et *manicata* était d'origine asiatique, et l'on sait que le culte de Priape était tout oriental; la *bassara* même, qui n'était qu'une robe de cette espèce, appartenait à Bacchus, et par conséquent à son fils, au dieu de Lampsaque (1). Mais ce costume pouvait contenir aussi aux histrions venus de l'Asie, et la description que fait Athénée (2) des mimes appelés ithyphalles, s'applique si bien à notre figurine, que nous la citerons ici tout entière.

Οἱ δὲ Ἰθύφαλλοι καλουμένοι, προσωπεῖον μεθυόντων ἔχουσι, καὶ ἐστεφάνωνται, χειρίδας ἀνθινὰς ἔχοντες· χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολεύκοις, καὶ περιέζωνται ταραντίνιον καλύπτρον αὐτοῦς μέχρι τῶν σφυρῶν· σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πυλῶνος εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον λέγοντες, Ἀνάγετε, εὐρυχωρίαν ποιεῖτε τῷ θεῷ· ἐθέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυρωμένος διὰ μέσου βαδίζειν.

« Ceux que l'on appelle Ithyphalles, ont un masque qui offre les traits d'un homme ivre; ils portent une couronne; ils ont des manches faites d'une étoffe à fleurs; leur tunique est rayée de blanc, et ils se ceignent d'un calyptron de laine de Tarente qui les enveloppe jusqu'à la cheville du pied. Entrant en silence par la grande porte du théâtre, quand ils sont arrivés au milieu de l'orchestre, ils se tournent vers les spectateurs et disent : « Écartez-vous, faites place au dieu; car le dieu droit, debout « sur ses pieds, veut passer au milieu. »

(1) Pausan., IX, 31, 2.

(2) *Deipnos.*, XIV, 4, p. 622.

Il est inutile de supposer, comme l'ont fait quelques critiques (1), que les mots καὶ περιέζονται ταραντίνιον καλύπτρον, ont été transposés par les copistes, et qu'ils se rapportent à ἐστεφάνωνται. Le mot καλύπτρον peut s'appliquer à tout ce qui recouvre quelque chose, et s'entend naturellement ici de l'espèce du jupon qui, noué à la ceinture, devrait recouvrir le θεὸς ὀρθός. Nous ne croyons pas non plus que ἐσφυρωμένος puisse se traduire, comme ces érudits l'ont rendu, par *fatto a martello*, fait au marteau; notre sens convient mieux à l'objet dont il s'agit, et c'est celui que le mot a dans tous les auteurs comiques.

La statuette se termine comme un hermès, par une base carrée ou gaîne : les deux pieds paraissent au bas de cette gaîne, collés l'un contre l'autre et chaussés à la manière étrusque ou égyptienne. En effet, on voit trois figurines à peu près semblables dans le musée étrusque (2). On sait en outre que les Égyptiens représentaient Osiris dans l'état de l'ithyphalle (3), et Horus tenant un phallus à la main (4).

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans toute notre figurine, c'est l'ustensile qu'elle tient de la main droite. Des critiques, en décrivant des statuettes pareilles, ont prétendu que cet attribut était une clochette (5), la clochette

(1) *Ant. d'Ercol.*, tom. II, Bronz., tav. 93.

(2) *Mus. etrusc.*, tom. I, tav. 57, 58 et 59.

(3) Plutarch., *de Is. et Os.*, p. 371.

(4) Caylus, tom. III, tab. 2, fig. 1, et tab. 3, fig. 1.

(5) Caylus, tom. IV, tab. 72, p. 230.

TERRE-CUITE.

Gebrannter Thon

M. S. 40



H. R. del. sc. A. d'H. V. 2. P. 373

DRILLOPOTE. *Drillops.* MORION. *Morion.* DRILLOPOTE. *Drillops.*

étant consacrée à Priape. Les académiciens d'Herculanum ont pensé, eux, que l'objet en question est un vase employé au même usage que celui que nous avons vu tout à l'heure dans la main du vieillard (1), c'est-à-dire, qu'il contient du satyrion ou quelque autre essence aphrodisiaque. Nous oserons émettre une conjecture qui ne s'est point présentée à l'esprit de nos devanciers : l'objet que le mime lève de la main droite nous paraît être un de ces étuis de cuir ou de bois que les ithyphalles s'attachaient à la ceinture pour simuler un phallus plus gros que nature. La forme bizarre que l'on donnait à ce membre postiche nous est indiquée par plusieurs monuments, et entre autres, par l'avant-dernier de ceux que nous avons décrits (2). Avec un geste qui rappelle celui d'un joueur de gobelets, et un air de physionomie goguenard et triomphant, l'ithyphalle vient de retirer l'étui pour en montrer le contenu, et il semble prêt à le remettre.

La figurine est posée sur une base hexagonale en forme de pyramide tronquée, avec un bouton allongé à chaque angle, tant de la surface supérieure que de la surface inférieure.

PLANCHE 40.

Les deux figurines de cette planche, la première vue

(1) Planche 36, fig. 1. (2) Voy. planches 37 et 40.

sous un seul aspect, et la deuxième représentée sous deux points de vue différents, sont deux vases de terre cuite d'environ un pied de haut, dans lesquels on introduisait le liquide par une ouverture située au-dessus de l'anse, derrière la tête de la statuette; tandis qu'on versait ce liquide au dehors par l'espèce de robinet qui se trouve en avant, à la partie inférieure, et qui devait être ordinairement fermé par un bouchon.

Les vases de cette espèce étaient appelés *drillopotes* ou *arilopotes*, comme le rapportent les commentateurs de ce passage de Juvénal :

Vitreo bibit ille Priapo (1).

On disait aussi *phallovitrobelus* ou *phalloveretrobelus* (2); et c'est à de pareils vases que Pline fait allusion dans cette phrase : *In poculis libidines cælare juvat; et per obscœnitates bibere* (3); « On se plaît à sculpter sur les coupes des scènes érotiques, et à boire dans des vases qui ont des formes obscènes. »

La première des deux figurines est une caricature pleine d'énergie et de sentiment, représentant un de ces insensés que les Romains appelaient *fatuus* ou *morio,* du grec μωρός, folie; et que les riches tenaient à leur service pour se divertir de leur stupidité et de la naïveté grossière de leurs propos. Les véritables *morions* se ven-

(1) *Satyr.*, II, 95.
(2) Capitolin., *Comment.*
(3) *Hist. Nat.*, XXXIII, 1.

daient fort cher; mais il se trouvait quelquefois des gens qui feignaient la stupidité pour se faire acheter, et la fraude était bientôt reconnue, car le naturel fait tout le prix de la bêtise aussi bien que de l'esprit; et quiconque se déguise, soit pour feindre plus de sens qu'il n'en tient de nature, soit pour en montrer moins, celui-là n'est jamais qu'un ennuyeux et un sot. C'est ce qu'exprime très-bien cette épigramme de Martial (1) :

Morio dictus erat : viginti millibus emi.
Redde mihi nummos, Gargiliane : sapit.

« On le donnait pour un fou : je l'ai acheté vingt mille sesterces. Rends-« moi mon argent, Gargilianus : le drôle a de l'esprit. »

Les dames romaines avaient aussi leurs folles, *fatuæ* (2).

Dans les pièces atellanes, le fou portait le nom de *maccus* (3) : de là, les titres de celles de Pomponius, *Maccus miles, Macci geminii*, etc. Ce nom est osque ou étrusque, à moins qu'on ne le dérive du vieux mot grec μακκοᾶν, *être stupide*, de μὴ κοεῖν, pour μὴ ἀκούειν, *ne pas entendre*, ou pour μὴ νοεῖν, *ne pas comprendre* (4).

Enfin on appliquait à ces insensés le nom de Μαργίτης, titre d'un poëme attribué à Homère, et duquel Platon (5) cite ce vers d'un exellent comique :

(1) Epigr., VIII, 13; vid. et. XIV, 210; III, 82, et XII, 95; Plin. jun., *Epist.*, IX, 17; Lamprid., *Alex. Sever.*, 34; L. 4, § 3, *de Æd. ed.*
(2) Senec., *Epist.* 50.
(3) Diomed., *de Poem. gener.*, III.
(4) Aristoph., *Equit.*, 62 et 395; Lucian., *Lexiph.*, 19.
(5) *Alcib.*, II, p. 42.

Πόλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

« Certe, il savait beaucoup; mais il savait tout mal. »

Les Athéniens avaient donné à Alexandre le sobriquet de *Margitès*. Pauvres Grecs!

Notre morion, maccus ou margitès, a la tête chauve et disproportionnée. La calvitie était considérée par les anciens comme un signe de la faiblesse du cerveau.

Ἢν ἐσίδῃς κεφαλὴν μαδαρὰν, καὶ στέρνα, καὶ ὤμους,
Μηδὲν ἐρωτήσῃς, μωρὸν ὁρᾷς φαλακρόν (1).

« Si tu vois une tête chauve, une poitrine et des bras sans poils; n'en « demande pas davantage : ton chauve n'est qu'un fou. »

Aussi les chauves étaient-ils appelés σελήνια, *petites lunes* (2), comme nous disons *lunatiques*.

Une grosse tête passait pour être souvent vide, et on la comparait à une citrouille : d'où l'*Apocolocyntose* de Sénèque, ou la Transformation de l'empereur Claude en citrouille. Les Toscans donnent encore à un homme inepte le sobriquet de *zucca*, qui veut dire *potiron*.

Les oreilles de notre morion sont de dimensions peu ordinaires, ainsi que la partie qui sert de goulot au vase. Les oreilles grandes et mobiles furent toujours considérées comme un signe de stupidité (3), et l'empereur Jus-

(1) Lucian., *Anthol.*, II, 3, 6; vid. et. Arnob., VII, 35.

(2) Sines., *Encom. Calv.*, p. 74.

(3) Martial., VI, 39; Aristot., *Hist. anim.*, I, 11; Epicharm. apud Athen., X, 1, p. 411; Bayle, art. *Hercule*, Rem. G.

tinien entre autres paraît avoir été largement doué sous ce rapport (1). De plus, les fous, qui ressemblent à l'âne de ce côté, ont la réputation de lui ressembler encore par la qualité qui avait fait consacrer la monture de Silène au dieu de Lampsaque (2).

Les fous et même les sots restent toujours enfants : c'est pourquoi le morion porte la *bulle puérile* qu'on mettait au cou des enfants pour qu'ils fussent reconnus au besoin (3), et les tablettes pugillaires avec lesquelles on les envoyait à l'école (4). Il a, du reste, la bouche ouverte et les cils arqués, comme un homme qui prête toute son attention : ce pupille quadragénaire, comme dit Sénèque (5), est sans doute du nombre de ceux qui ne purent jamais apprendre l'alphabet (6) : il restera toute sa vie la victime du premier de ces trois fléaux de l'homme, au dire de Socrate, la grammaire, la pauvreté, et une méchante femme (7).

La seconde figurine, à laquelle on peut appliquer une partie de ce qui précède, tient d'une main un pain : on en reconnaît la figure. A sa ceinture est attachée une petite cassette, une agrafe carrée, ou quelque autre

(1) Bayle, *loc. citat.*; Procop., *Anecd.*, p. 36.

(2) Martial, *Epigr.*, IX, 34; Catull., *Epigr.*, 113; Petron., *Satyr.* 92; Hygin., *Astr. poet.*, II, 23; Lactant., I, 21; Juven., IX, 92; Lamprid., *Com.*, II.

(3) Casaub. ad Theophr., *Charact.*, 6; Plaut., *Mil.*, V, 1, 6; et *Rud.*, IV, 3, 4.

(4) Plutarch., *de Discrim.*, *am. et adult.*, tom. II, p. 59; Plaut., *Bacch.*, III, 3, 37.

(5) *Epist.*, 25.

(6) Tzetz., *Chil.*, IV, 4.

(7) Brunings, *Ant. Gr.*, IV, 6.

objet de cette forme. On remarque que les cheveux de cette statuette sont serrés par une espèce de diadème.

Cette dernière circonstance vient à l'appui d'une conjecture que nous ne trouvons énoncée nulle part, mais qui nous frappe si vivement que nous ne pouvons nous résoudre à la garder pour nous seul. Il ne nous paraît pas probable que des figurines aussi détaillées, portant des physionomies et des attributs si distincts, aient été modelées sans un objet individuel. En un mot, nous présumons que ce ne sont point autre chose que des caricatures en terre cuite, du genre de celles qu'un sculpteur de nos jours a coulées en plâtre avec tant de succès. Si notre conjecture est vraie, le trait porte haut et ne vise à rien moins qu'aux premiers magistrats de la république. Oserons-nous ajouter que peut-être Cicéron, qui ne manquait pas d'ennemis pour le caricaturer, avait quelques-uns des traits que l'on remarque, avec l'exagération du genre, dans la première statuette. Quoi qu'il en soit de ce dernier soupçon, toujours est-ce une chose singulièrement curieuse que ces échantillons de la verve satirique d'un Dantan du premier siècle de l'empire romain. Que ne donnerait-on pas pour avoir le musée complet avec les noms, fussent-ils écrits aussi en rébus?

PLANCHE 41.

Le petit hermès de bronze qui occupe le milieu de cette

M S — 41

A [illegible] 367

NAIN.
Zwerg

[illegible]
[illegible]

NAIN
Zwerg

planche, et qui a environ quatre pouces de hauteur, représente, ou un vieux Mercure-Priape, divinité dont nous avons déjà eu occasion de parler, ou Priape lui-même : on le reconnaît à l'attribut qu'il portait et qui est brisé. C'est à de pareils hermès que Philippe de Macédoine comparait les Athéniens, ὡς στώμα μόνον ἔχουσι, καὶ αἰδοῖα μεγάλα, c'est-à-dire, ne sachant que bavarder et se livrer aux plaisirs des sens, mais non agir et marcher à propos. Notre statuette est coiffée du bonnet phrygien, qui convient mieux à Priape qu'à Mercure, car celui-ci a d'ordinaire le *petasus* thessalien. Cette petite statue pouvait être un Priape domestique (1), une de ces divinités que les dévots portaient ordinairement sur eux (2). Elle a le bras enveloppé dans son manteau, comme on le voit chez un grand nombre d'hermès, et particulièrement dans celui qui a été trouvé à Pompéi dans l'enceinte du temple de Vénus (4); et elle tient de la main gauche une *cornucopia* pleine de gros fruits dont on ne peut déterminer l'espèce : peut-être sont-ce des coings : nous avons déjà parlé de ce fruit comme ayant quelque rapport avec les plaisirs de l'amour (4).

L'autre bronze de cette planche, représenté sous deux aspects, est un nain à la tête chauve et démesurément

(1) Phornut., *de N. D.*, 27.
(2) Apul., *Apolog.*, I, ad fin.
(3) *Ruines de Pompéi*, par Mazois, 4e vol. par L. Barré.
(4) Voy. pl. 15, p. 74.

grosse (1). Les nains, comme tous les monstres possibles (2), furent très-recherchés à Rome aux époques de luxe et de corruption (3). Julia, petite-fille d'Auguste, en possédait un, nommé Conopas, qui n'avait que deux pieds de haut (4). Les Romains imitaient en cela le goût des Sybarites (5).

Par la tête c'est Hector, dit Martial, en parlant d'un de ces êtres difformes, et par le corps, ce n'est qu'Astyanax (6) :

Si solum spectes hominis caput, Hectora credas;
Si stantem videas, Astyanacta putes.

Notre nain a pour tout vêtement une ceinture nouée sur les deux hanches, ce qui ne couvre nullement un phallus d'une grosseur démesurée, tel qu'on l'attribuait généralement, comme par compensation, à ces êtres disgraciés de la nature (7). Peut-être aussi, mais nous en doutons pour notre part, la statuette est-elle celle de Priape, que l'on représentait quelquefois comme un enfant difforme (8), *genitalibus propriis inferior* (9).

(1) Voy. pl. précédente, p. 182. Vid. et. Non., *de Propr. Serm.* in *Calvit.*; Martial., II, 72; V, 62; Juven., V, 170; Artemid., I, 22; Tertull., *de Spect.*, 23; Buleng., *de Theat.*, I, 56; Calliach., *de Lud. scen.*, 8.

(2) Quint., *Declam.*, 298.

(3) D. Chrysost., *in Timoth.*, I.

(4) Plin., VII, 16; vid. et. Gell., XIX, 13; Quintil., *Inst.*, II, 15; Sueton., *Tiber.*, 61; Lamprid., *Alex. Sev.*, 34.

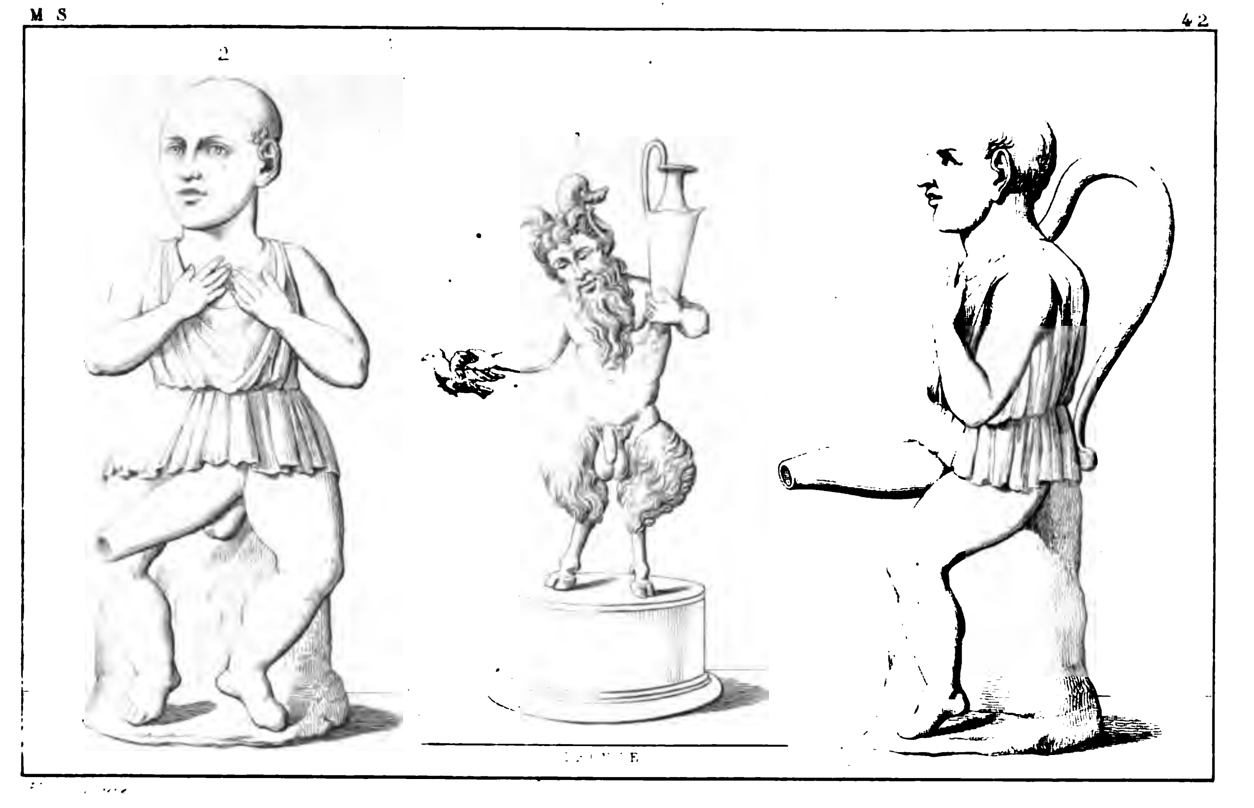
(5) Athen., XII, 3, p. 519.

(6) *Epigr.*, XIV, 212.

(7) Theophrast. apud Suid., et Hesych. in Νάννος, Νάνος.

(8) La Chausse, *Mus. Rom.*, sect. VII, pl. 5; Beger, *Thes. Br.*, tom. III, p. 264; Gori, *Mus. Etrusc.*, tom. I, tab. 57; Lucian., *Salt.*, 21; Suid. in Πρίαπος; *Etymolog.* in Ἄϐαρνος, et scholiast. Apollon.

(9) Arnob., VII, 27.



1 2 3

Satyre

Il danse en s'accompagnant des crotales, qui sont des espèces de castagnettes :

Nanus et ipse suos breviter concretus in artus,
Jactavit truncas ad cava buxa manus (1).

PLANCHE 42.

Des deux côtés de cette planche est représenté, sous deux points de vue, un de ces vases de terre cuite appelés *drillopotes*. Nous avons épuisé (2) tout ce que nous avions à dire des ustensiles de cette espèce : seulement, celui-ci n'a point d'ouverture dans le haut, ce qui indique qu'on devait prendre des précautions particulières pour le remplir par le goulot même, et qu'on ne pouvait boire que par succion : nouveau raffinement d'impudeur et de niaiserie. Autre différence : dans ce drillopote, la tête ne nous paraît pas assez caractérisée pour que nous y cherchions une caricature personnelle.

Entre ces deux figures, se trouve celle d'un petit bronze trouvé à Portici. C'est un Priape, un Pan ou un satyre, tenant d'une main un vase et de l'autre un oiseau. Tous ces dieux champêtres aimaient le vin et la chasse, et Faune dit, en parlant de lui-même (3) :

Faunus plumoso sum deus aucupio.

« Je suis le dieu qui préside à la chasse aux oiseaux. »

(1) Propert., *Eleg.*, IV, 8, 41; vid. et. Lamp. *de Cymbal.*, I, 4, 5; Virgil., *Copa*, 2; *Priap. veter.*

(2) Planche 40.

(3) Propert., *Eleg.*, IV, 2, 34.

PLANCHE 43.

C'est un monument curieux, et même unique dans les collections et les musées, que le bronze représenté ici sous trois aspects différents. Il est d'un dessin très-correct et d'un travail délicat, mais un peu altéré par le temps. C'est un homme déjà vieux, ou plutôt un animal qui se rapproche de l'homme : assis à terre, et entièrement ramassé sur lui-même, il appuie à la fois sur ses genoux son menton barbu et ses mains qui tiennent deux mèches de sa chevelure. Sa tête est celle d'un animal, ou, si elle appartient à l'homme, on peut la supposer couverte de la dépouille du chef d'un lion ou d'un chien, à laquelle les oreilles et la crinière sont restées attachées. Le visage est chargé de rides qui s'étendent autour des yeux, sur le nez même, ainsi que sur les lèvres.

L'attitude de cette petite statue se rencontre souvent dans les figures égyptiennes ; c'est celle d'une Isis du musée royal qui a été trouvée à Pompéi dans le temple même de cette déesse. Cette attitude indiquait un être stable et puissant par lui-même : le soleil était assis de cette manière sur son propre emblème, la fleur de lotus (1). C'est à peu près ainsi que l'enfant est placé dans le ventre de sa mère; et l'on sait que le vieil Horus, image du monde,

(1) Jamblic., *de Myster.*, VII, 2.

BRONZES.

Bronze

M S 43.

H. Roux aîné

fut engendré par Isis et Osiris, lorsque ces divinités étaient encore dans le sein de la déesse que les Grecs appellent Rhéa (1). En outre, les Égyptiens représentaient leurs dieux, les deux jambes unies ensemble, pour exprimer qu'ils ne marchent pas comme les hommes, mais qu'ils se transportent à travers l'espace par la seule force de leur volonté. Jupiter lui-même resta immobile ainsi, jusqu'au jour où il fut délivré par Isis (2); et Harpocrate ou Horus le jeune, engendré dans le sein d'Isis par Osiris déjà mort, vint au monde avec les membres inférieurs encore faibles et repliés sur eux-mêmes (3). De toutes ces fables égyptiennes, la plus applicable à notre monument est sans contredit celle du vieil Horus.

Cherchons si, dans un autre ordre d'idées, nous ne trouverons pas quelque chose de plus satisfaisant. On sait que les Égyptiens, qui plaçaient dans leurs hiéroglyphes un grand nombre d'animaux (4) ou d'hommes à tête cnodalomorphe, rendaient aussi un culte particulier à chacun de ces emblèmes (5). Parmi ces divinités se trouvait le soleil, Horus-Apollon, que l'on représentait avec une tête de lion (6), par allusion surtout à l'entrée du

(1) Plutarch., *de Is. et Osir.*, p. 373.
(2) Eudox. ad Plut., *loc. citat.*, p. 376.
(3) Plut., *ibid.*, p. 377.
(4) Lucian., *Herm.*, 44; Lucan., III, 222; Tacit., *Ann.*, XI, 14.
(5) Diodor., I, 86; Tertull., *Apol.*, 16; Minut. Felix, *Oct.*, 28; Athanas., *Contra Gent.*, p. 20; Arnob., VI, 10; Porphyr., *de Abst.*, IV, 7.
(6) Cuper., *Harp.*, p. 9 et 48; Kircher, *de Mum.*, p. 34; Horapoll., I, 16.

soleil dans le signe du Lion, qui amenait les inondations du Nil. Ceci nous ramènerait encore à la même hypothèse.

Le lion, ou la tête de lion, était encore l'emblème du Vulcain égyptien (1); et l'on sait que Cambyse, entrant dans le temple de ce dieu à Memphis, se moqua de sa statue, comme étant semblable aux dieux tutélaires que les Phéniciens appelaient πάταικοι, et qui n'étaient que de véritables pygmées (2), ou même des singes (3). Or, un pygmée ou un singe à tête de lion, voilà, mieux encore qu'un Horus, ce que présente notre bronze. Remarquons cependant que l'Hercule égyptien appelé *Gignône* ou *Gigône*, était aussi au nombre des πάταικοι (4).

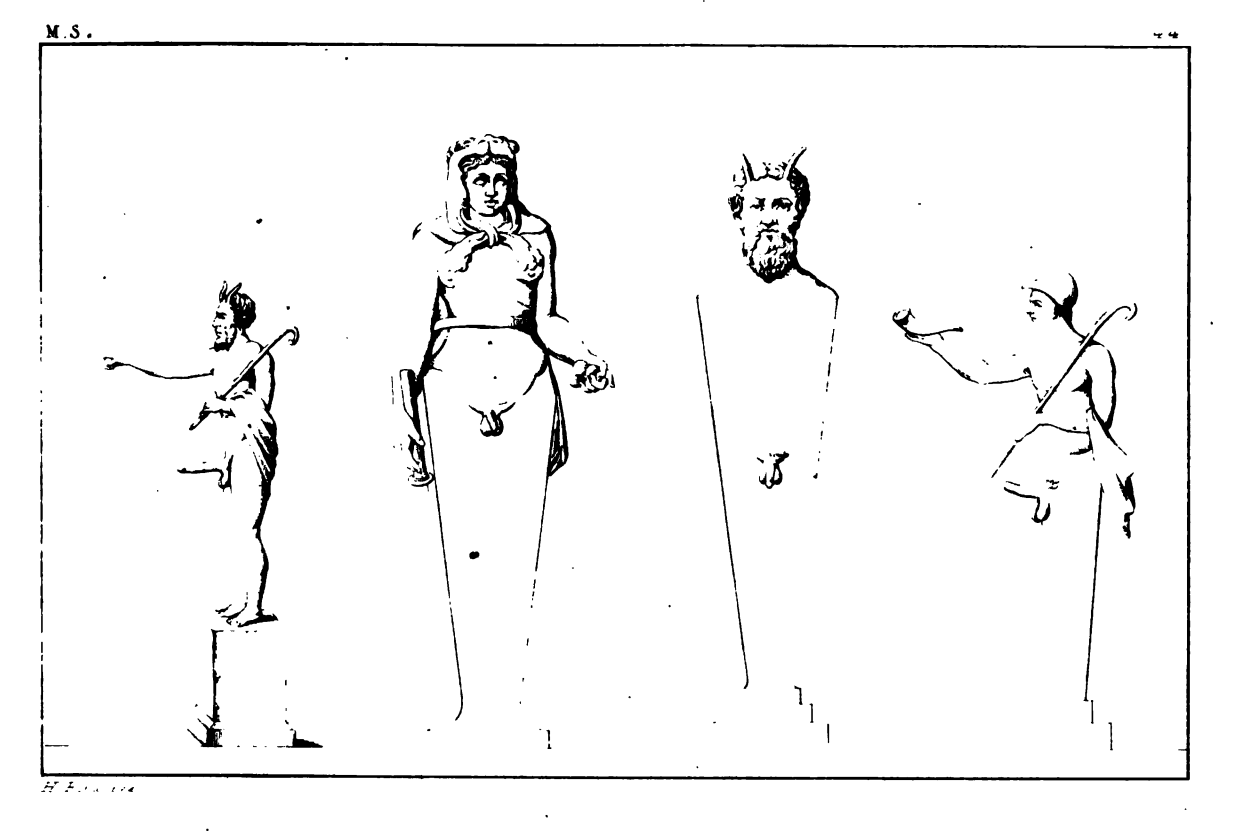
Mais enfin, on voit sur la table isiaque, ainsi que sur les obélisques et les autres monuments égyptiens, un animal bien plus semblable à notre bronze, avec ses joues barbues, ses oreilles en saillie, sa face grimaçante, ses bras maigres, son dos voûté, ses longues cuisses, ses longues jambes et ses pieds aplatis : c'est l'espèce de singe appelée cercopithèque (5); et pour notre part, nous n'hésitons pas à délaisser toutes les hypothèses qui précèdent, pour nous attacher à celle-là seule. L'absence de la queue ne saurait être une objection : elle a pu être attachée de telle sorte, qu'elle se soit perdue sans laisser au bronze des traces trop visibles ; et enfin, il se pourrait

(1) Ælian., *Hist. anim.*, XII, 7.
(2) Herodot., III, 37.
(3) Morin, *Dissert.*, *Mémoires de l'Ac. des Inscript.*, tom. I, p. 49.
(4) Hesych. s. v. Γιγνῶν.
(5) La Chausse, sect. II, pl. 40.

BRONZES

Bronze

M.S.



Hermes

que l'artiste eût renoncé à l'exprimer, par telle ou telle raison impossible à deviner.

Nous ne nous arrêterons donc pas un instant à la conjecture émise par quelques antiquaires qui veulent que le monument soit purement romain (comme si, depuis que l'Égypte était grecque, les artistes grecs n'avaient pu y travailler sur les idées de l'ancienne religion), et qui cherchent dans cette statuette un lare rustique (1) coiffé d'une peau de chien (2), un sylvain domestique (3), ou enfin un des dieux *Nixii* (appuyés sur les genoux) (4).

Des raisons anatomiques et artistiques nous semblent préférables à tout le luxe possible d'érudition grecque ou latine : c'est pourquoi nous nous en tenons au cercopithèque, ou au moins à une espèce de grand singe sans queue.

PLANCHE 44.

Nous avons réuni dans cette planche quatre hermès.

Le premier est un petit bronze représentant un Mercure-Priape, avec le pétase, le rhyton et le pédum, que nous avons déjà vu et décrit dans une peinture de ce volume.

Le deuxième est une simple tête de Priape avec sa

(1) Tibull., *Eleg.*, I, 1, 24.

(2) Plut., *Quæst. roman.*, p. 276.

(3) Reines., I, 101 et 103; Murator., *Inscr.*, 102, 7, legendo *Silvano* pro *Silumnio.*

(4) Montfauc., tom. IV, pl. 136; Fest., in *Nixii dii.*

barbe et ses cornes, posée immédiatement sur une gaîne : du milieu de celle-ci sort un phallus de petite dimension, auquel l'épithète d'ithyphalle conviendrait fort peu. La tête et le phallus sont en bronze sur une gaîne de pierre.

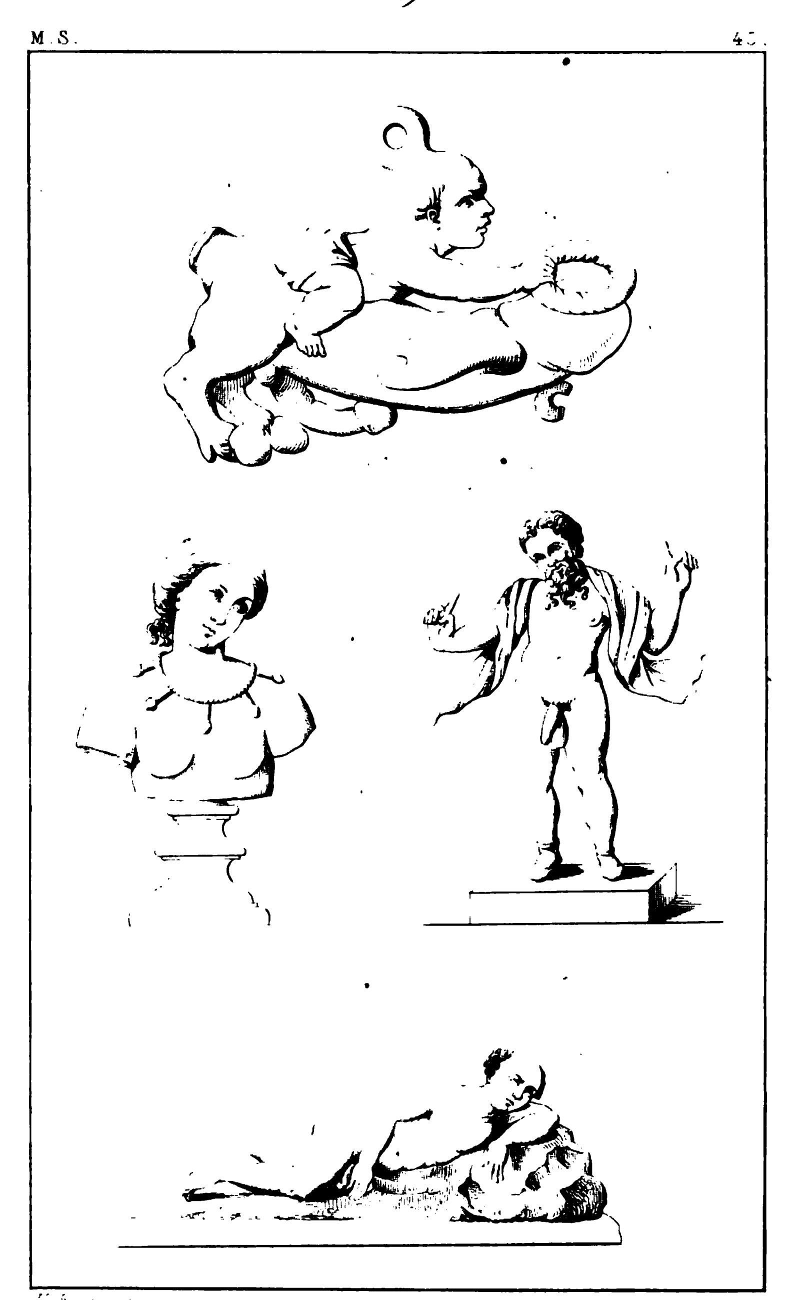
Le troisième est un Herméracle.

Enfin, le quatrième est un faune barbu et cornu, portant la chlamyde et le pédum, et étendant le bras comme pour indiquer la route. Il n'est cependant pas destiné à figurer sur un grand chemin, car c'est un bronze de petite dimension. Il porte, du reste, l'attribut priapique, et pose sur un piédestal carré.

Le nombre des statues et des figurines de Priape que produisent les fouilles est très-considérable ; et l'on peut juger facilement de la quantité d'hermès de cette espèce, soit de pierre, soit de bois, que l'on devait rencontrer dans les campagnes d'Italie, par la seule inspection du recueil des Priapées. Quelle prodigieuse variété d'inscriptions, toutes destinées à être gravées sur le socle de la statue du dieu des jardins, et la plupart placées dans sa bouche même ! Quelle abondance, quelle verve, d'injures et d'imprécations contre l'audacieux qui bravera ses défenses ! Quelquefois il prie ; souvent il menace. Ici il s'enorgueillit de ses armes : Pallas, Phœbus, Alcide et l'Amour ont bien les leurs ! Là, de sa Lampsaque, qui certes vaut bien Dodone, et Samos, et Mycènes. Plus loin, il se vante de n'être point un dieu rigide ; oh ! non, on peut l'approcher sans être pur, *nigra fornicis oblitus favilla !* Puis, il

BRONZES

Bronze



[illegible]

Statuetten.

étale ses bonnes fortunes; et celles qu'il a eues, et celles qu'il a manquées. Et bavard! Amants du village, ne vous y fiez pas; ce tronc de bois vermoulu voit tout et dira tout. Dans ses révélations facétieuses, il pousse la plaisanterie jusqu'au calembour; pédant, il disserte étymologie; érudit, il entrelarde de grec ses distiques latins. Ici il se plaint: le jardin est si pauvre! les voleurs ne trouvant plus rien à prendre, emporteront le Priape lui-même. Puis il reçoit les doux vœux de Tibulle: le voilà tout pastoral et plein d'innocence, toutes fleurs confites dans du miel! Et de nouveau, voici qu'il s'emporte; il devient furieux; il menace : son arme est la massue d'Hercule; il va vous frapper tout à l'heure... à l'aide du bras du fermier. Il est colère, il est lascif, gourmand, vantard et poltron. Quoi de plus? Il est même un peu fripon, le zélé protecteur des jardins: il permet d'y voler, quand on lui paye tribut; ou du moins, il conseille d'aller prendre chez le voisin : « Il est riche celui-là; voici le chemin; tournez à gauche, au bout de l'allée! »

Le drôle de corps! l'excellent type à placer à côté de Falstaff, de Polichinelle et de Sancho! Aucun critique n'avait signalé cette création du génie latin; et l'on croit comprendre Plaute!

PLANCHE 45.

Le premier bronze de cette planche représente un

phallus, auquel le modeleur semble avoir voulu donner quelque ressemblance avec un Pégase, en y ajoutant, outre deux ailes, deux pieds de derrière terminés en phallus, et de plus un pareil membre qui paraît appartenir à l'animal lui-même. Un jeune garçon, à cheval sur le grand phallus, pose à son extrémité une couronne d'une forme toute particulière (σφιγκτηροειδής).

On explique de deux manières l'origine du culte du phallus parmi les Grecs. Selon la plus merveilleuse de ces traditions (1), la statue de Bacchus, portée de Béotie en Attique sur un Pégase de l'espèce décrite ci-dessus, fut mal reçue des Athéniens : Bacchus, pour les punir de ce mauvais accueil, les affligea d'une maladie honteuse dont ils ne furent guéris qu'en professant publiquement le culte du dieu du vin. Dans les solennités instituées à cette occasion, ils portèrent au bout de longues perches des phallus qui furent faits d'abord de simple bois de figuier, mais qui plus tard furent recouverts d'une peau de couleur rouge. L'autre explication est rapportée par un grand nombre d'historiens (2), qui s'accordent à dire que le culte du phallus fut transmis aux Grecs par les Égyptiens; or ceux-ci l'honoraient en mémoire d'Isis : car, Osiris ayant été mis en pièces par Typhon, cette déesse retrouva tous les membres de son époux, sauf un

(1) Scholiast. Aristoph., *Acharn.*, 242.

(2) Herodot., II, 49; Plutarch., *de Is. et Osir.*, tom. II, p. 365; Diod., I, 22 et 88.

seul, à savoir, les parties de la génération : elle fit une image du membre absent, et exposa ce symbole à la vénération publique. Sans doute, les Égyptiens eux-mêmes avaient reçu ce culte des Indiens, qui adorent le même objet sous le nom de *Linga;* et l'idée fondamentale de toutes ces pratiques religieuses fut la vénération qu'inspira spontanément à l'homme le spectacle des forces reproductives de la nature. Dans les Pamilies, les Égyptiens exposaient une statue pourvue de trois phallus (1). Osiris et Bacchus étant une même divinité, dans la pompe de Bacchus célébrée par Ptolémée Philadelphe, on promena un phallus doré de cent vingt coudées de haut. Du reste, cet attribut convenait encore à Mercure, à Junon (2), et aux dieux que les Romains appelaient *Dii conserentes* (3).

L'attitude du petit garçon sur le phallus est en rapport avec l'objet général de cette composition : c'est cette attitude lascive que l'on désignait par les expressions *equus, equitare, sedere equo*, prises dans un sens obscène. Les chevaux eux-mêmes sont connus comme des animaux très-lascifs. Il y a enfin, dans la forme de la couronne, une allusion relative à un goût infâme trop répandu chez les anciens, et dont il est impossible de parler plus clairement dans un idiome moderne.

Il paraît que ce bronze était un amulette que l'on por-

(1) Plutarch., *loc. citat.*, p. 355 et 365.

(2) Lucian., *de Dea Syria*, 16.

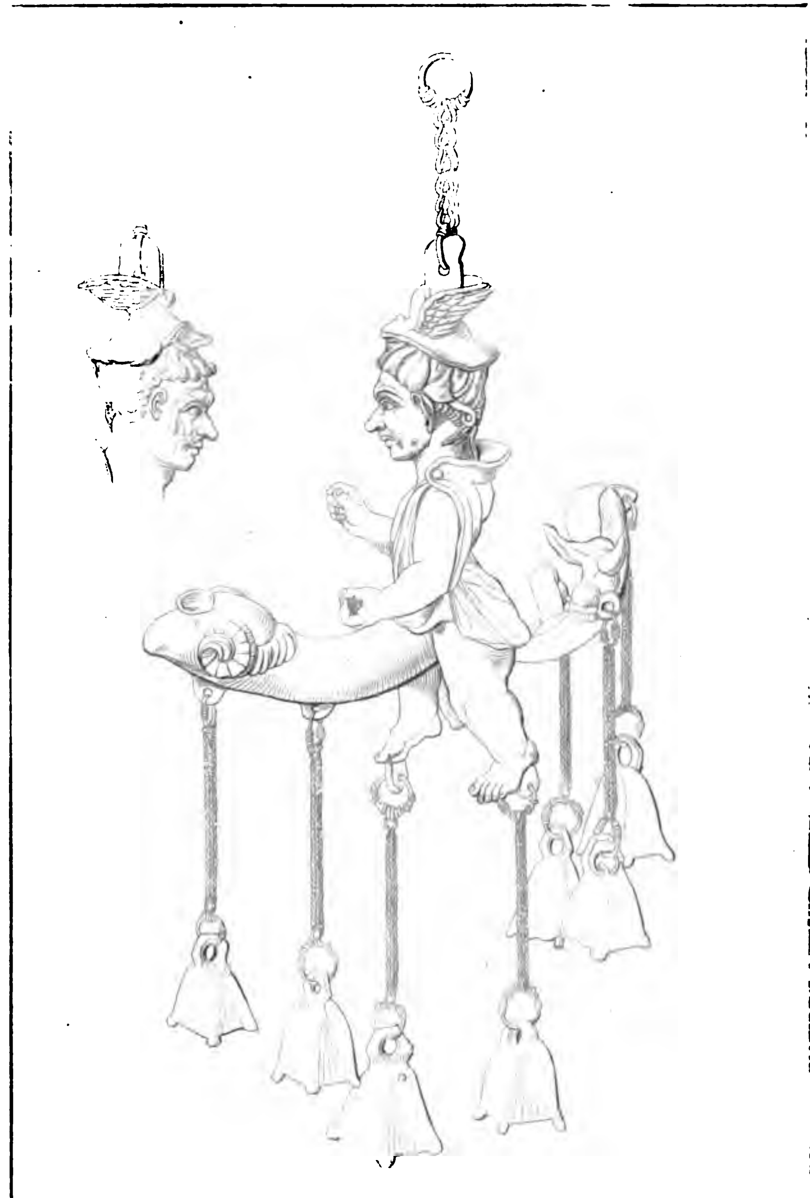
(3) Arnob., V, 18.

tait au cou, au moyen d'une chaîne attachée aux deux petits anneaux sur le cou du coursier et sur la tête de l'enfant.

La figurine de bronze qui vient ensuite représente un mime presque nu, portant l'attribut priapique d'une grosseur remarquable, mais non ithyphalle. Il paraît se balancer en étendant les bras, les deux index levés. On attribuait à ce geste, que nous retrouvons dans plusieurs statues, la valeur d'une provocation indécente.

La troisième figure offre un charmant petit buste de femme. Il est remarquable par la beauté des traits, l'élégance de la coiffure, la netteté des contours du sein et la beauté des épaules, mais surtout par le collier auquel sont attachés plusieurs phallus : on en peut compter huit. Beaucoup de femmes portaient de pareils amulettes pour obtenir la fin de leur stérilité; mais quelques-unes ne rougissaient pas d'employer ce moyen pour faire connaître publiquement combien de fois elles avaient reçu, dans la nuit, les caresses de leurs amants. Ainsi, Messaline offrait quelquefois, à des dieux dignes d'elle, vingt et une couronnes de myrte et de roses, emblèmes de vingt et un triomphes.

Le dernier bronze est la figure d'un vieillard chauve, à l'air languissant, couché sur la terre, le bras gauche passé sous sa tête, et donnant à sa main droite une attitude et une occupation fort bizarres. Par suite d'une étrange confusion, on a vu à la fois dans ce personnage un Bouddha indien, un Thot égyptien et un Mercure la-



Caricatur Merkurs.

tın. Ce n'est sans doute qu'une caricature de Narcisse, l'image d'un malheureux qui abuse de ses propres forces, et qu'une vieillesse prématurée punit déjà de ses égarements.

PLANCHE 46.

Ce petit bronze, suspendu par une chaîne de fer et un anneau, représente la charge d'un Mercure, la tête couverte de bandelettes, par-dessus lesquelles il porte le pétasus ailé. Nous avons dessiné cette tête grotesque sous deux aspects différents, afin de montrer les glandes et verrues dont elle est couverte, et l'aspect aussi niais que repoussant qu'elle offre de tous côtés. On voit que les dieux du paganisme ne sont pas moins maltraités par les artistes qu'ils ne l'étaient déjà par quelques poëtes, et qu'ils ne le furent plus tard par des satiriques tels que Lucien. Celui-ci porte un phallus énorme qui se termine par une tête de bélier; attribut convenable de Mercure-Priape dont nous avons déjà parlé (1); il était le même que Tychon, Τύχων (2), qui se confond avec le dieu de Lampsaque (3).

La tête de bélier se rapporte encore à Mercure, cet

(1) Plotin., *Enn.*, III, 6, 9; Herod., II, 51; Martial., VII, 73.

(2) Hesych. in Τύχων; Clem. Alex., Προτρ., p. 64; auct. *Philopatrid.*, 7; Homer., *Odyss.*, θ, 335 et seqq.

(3) Diod., IV, 6, et ibi Wesseling.

animal étant consacré au dieu qui garde les troupeaux (1). Plusieurs monuments le représentent avec cet attribut (2) ; et il y a là quelque chose qui se rapporte encore aux mystères de Cybèle. On sait d'ailleurs combien le bélier est lascif; et les anciens pensaient qu'au temps de l'accouplement, il choisit d'abord les brebis les plus vieilles du troupeau (3), emblème de cette volupté furieuse que n'arrêtent ni l'âge ni la laideur. Il y a encore dans notre bronze une allusion au bélier considéré comme machine de guerre.

Ce personnage burlesque porte un appendice caudal formé de trois rameaux, qui paraissent être des branches de figuier : cet arbre est encore un symbole de la génération; il était consacré à Bacchus, et par conséquent à Mercure-Priape ou Mercure-Bacchus, fils de Bacchus et de Vénus (4). Les premières figues s'offraient à Mercure, d'où le proverbe : σῦκον ἐφ' ἑρμῇ, « Une figue posée sur l'hermès », en parlant d'une chose que tout le monde pouvait s'approprier.

Les Grecs appelaient, Συκῆ σῦκον, σύκωμα, σύκωσις, les Latins *Ficus*, et les Toscans de nos jours appellent encore *Fico*, une excroissance charnue qui se développe sur les paupières, la tête, le visage (comme sur les joues de notre petit Mercure), aux parties obscènes et à l'extrémité

(1) Pausan., II, 3; Homer., *Iliad.*, ξ, 490; Hesiod., *Theog.*, 444.

(2) Pausan., V, 27, et IX, 22; Buonarroti, *Med.*, p. 1, 28 et 41.

(3) Aristot., *Hist. an.*, V, 13; Plin., VIII, 47; Didym., *Geop.*, XVIII, 3.

(4) Orph., *Hymn. in Mercur. Terr.*, 3.

inférieure de l'épine dorsale, et qui, dans ces derniers endroits, est le plus souvent une suite de la débauche. Les Latins disaient aussi *marisca* (1), nom qu'ils donnaient d'ailleurs à une espèce de figue (2). Les grammairiens ont longuement discuté sur la propriété de quelques-uns de ces noms (3), et même sur leurs genres et leurs déclinaisons; et cette dernière discussion a fourni à Martial la pointe de cette épigramme intraduisible (4) :

Quum dixi ficus, rides quasi barbara verba
Et dici ficos, Cæciliane, jubes.
Dicemus ficus, quas scimus ab arbore nasci :
Dicemus ficos, Cæciliane, tuos.

Cette triple queue se rapporte peut-être au triphallus des Pamilies (5).

Aux pieds du Mercure, et en divers autres endroits du bronze, sont suspendues par des chaînettes sept campanilles ou petites clochettes de bronze, pourvues de leur battant.

L'usage civil des cloches ou clochettes remonte beaucoup plus haut qu'on ne le croit communément. On appela cet instrument en grec κώδων, en latin *tintinnabulum*,

(1) Juven., II, 13.
(2) Cat., *de Re rustic.*, 8; Columell., X, 415; Plin., XV, 48.
(3) Mercurial., *de Excrem.*, I, 11, p. 32; schol. Aristoph., *Ran.*, 1278; Poll., IV, 200 et 203; Hesych. et Suid. in Σύκα.
(4) Martial., *Epigr.*, I, 66, *de Gener. et declin. ficus.*; vid. et. XII, 33; IV, 52; VII, 70; XIV, 86, et *Priap. veter.*, 49.
(5) Voy. ci-dessus, p. 195.

nola, et plus tard *campana* et *squilla* (1). Les anciens plaçaient des cloches ou clochettes dans les places fortes, pour donner l'alarme (2); dans les bains (3); à la porte des lieux de prostitution, pour qu'on ne pût y entrer sans être entendu et découvert (4); aux portes des maisons (5), et dans l'intérieur même, pour réveiller les esclaves et annoncer le repas (6); au cou des animaux domestiques (7); dans les marchés, pour annoncer la vente des denrées et spécialement du poisson (8) : ils s'en servaient enfin pour annoncer qu'il fallait arroser les rues (9). On les employait encore dans les rites religieux de la déesse Syrienne, où le prêtre, monté sur un grand phallus placé à la porte du temple, avant de faire la prière pour ceux qui avaient présenté une offrande en argent, sonnait une clochette (10); dans le culte de Proserpine à Athènes (11); dans toutes les purifications et expiations (12); dans les mystères cabiriques, corybantiaques et bachiques (13), dans les cérémonies magiques (14);

(1) Magg., *de Tintinn.;* Rocc., *de Campan.;* Pacichell., *de Tintinn. Nol.;* Stocks., *de Campan. usu;* Voss., *Etym.* in *Campana;* du Cange, *Gloss. græc.*, in Κώδωνες, et *Gloss. lat.*, in *Campana*, *skella* et *squilla.*

(2) Parthen., *Erot.*, 7; Thucyd., IV, 135; Plut., *Arat.*, 1030.

(3) Martial., XIV, 163.

(4) Paul., XIII, 2.

(5) Suet., *Octav.*, 91; Senec., *de Ira*, III, 35.

(6) Lucian., *de Merc. cond.*, 24 et 30.

(7) Aristoph., *Ran.*, 994; Strab., XVI, p. 776; Phædr., II, 7.

(8) Strab., XIV, p. 658; Plut., *Sympos.*, IV, 4.

(9) Sext. Empiric., VIII, 193.

(10) Lucian., *de Dea Syr.*, 29.

(11) Schol. Theocr., *Idyll.*, II, 36.

(12) Id., *ibid.*

(13) Clem. Alex., Προτρ., p. 9; Fabr., *Inscr.*, p. 429.

(14) Theocr., *Idyll.*, II, 36.

pendant les éclipses de la lune (1); dans les funérailles (2); pour conduire des criminels au supplice (3); pour chasser les spectres et les apparitions (4); et enfin, pour préserver du mauvais œil (*fascinus, invidia*) : c'est par ce motif qu'on attachait une sonnette au char du triomphateur, avec le phallus et un fouet (5), et qu'on criait : *Respice post te : hominum te memento;* « Regarde en arrière, souviens-toi que tu es homme. »

Par cette dernière raison, les Priapes qui servaient d'amulettes sont souvent, comme le nôtre, garnis de clochettes (6). Mais en même temps que, comme amulette, il pouvait garantir du mauvais œil, notre bronze était aussi une lampe : c'est ce qu'indiquent le trou pour la mèche, que l'on voit sur la tête du bélier, et l'ouverture pour l'huile, qui se trouve à la partie opposée.

On a pensé qu'une lampe phallique devait appartenir à quelque débauché (7), ou servir d'enseigne à un lupanar; car une lampe devait être allumée tout le jour devant ces sortes d'endroits (8), et il y en avait d'ailleurs dans les cellules des prostituées (9), ainsi que dans ces obscures

(1) Alex. Aphrod., *Probl.*, II, 47.
(2) Schol. Theocr., *loc. citat.*
(3) Plaut., *Pseud.*, I, 3, 98; Zonar., *Ann.*, II, p. 32.
(4) Ovid., *Fast.*, V, 441.
(5) Zonar., *loc. citat.;* Macrob., *Saturn.*, I, 6; Plin., XXVIII, 4; Conf. Nonn., *Dionys.*, XLVIII, 460, et Buonarr., *Med.*, p. 244.
(6) Beger, *Thes. Brand.*, tom. III, p. 266; Caylus, tom. IV, pl. 72, n. 4 et 5, et p. 230.
(7) Licet., *de Lux.*, p. 580.
(8) Tertull., *Apol.*, 35, et *ad Uxor.*, II, 6.
(9) Horat., *Sat.*, II, 7, 48; Juven., VI, 121 et 131.

fornices (1), *latebræ* ou *tenebræ* (2), que l'on n'ouvrait que fort tard, à la neuvième heure, d'où les *meretrices* étaient appelées *nonariæ* (3).

On a dit qu'elle pouvait appartenir à un marchand en détail, se fondant sur ce que Mercure était le dieu du commerce, et sur une charmante scène d'Aristophane, où ce dieu veut se faire domestique, et dans laquelle on lui donne le surnom de παλιγκάπηλον, *revendeur de vin* (4). On cite à l'appui de cette opinion les phallus qui servent d'enseigne à plusieurs boutiques de Pompéi, et notamment à celle de la grande rue, où l'on a trouvé tant de vases et de mesures diverses.

Pour nous, trouvant dans cette lampe phallique tous les caractères d'un amulette tracés avec une grande évidence, nous accorderons, si l'on veut, qu'elle appartenait à une boutique ou à un lupanar, mais nous maintiendrons en même temps que son objet spécial était d'écarter toute influence maligne du lieu où elle était placée.

PLANCHE 47.

Cet autre bronze, que l'on voit ici sous deux aspects, est un amulette du même genre que celui de la planche

(1) Juven., III, 156; Sueton., *Cæs.*, 49; Petronn., 7 et 8.

(2) Catull., *Carm.*, 56; Plaut., *Bacch.*, III, 3, 26.

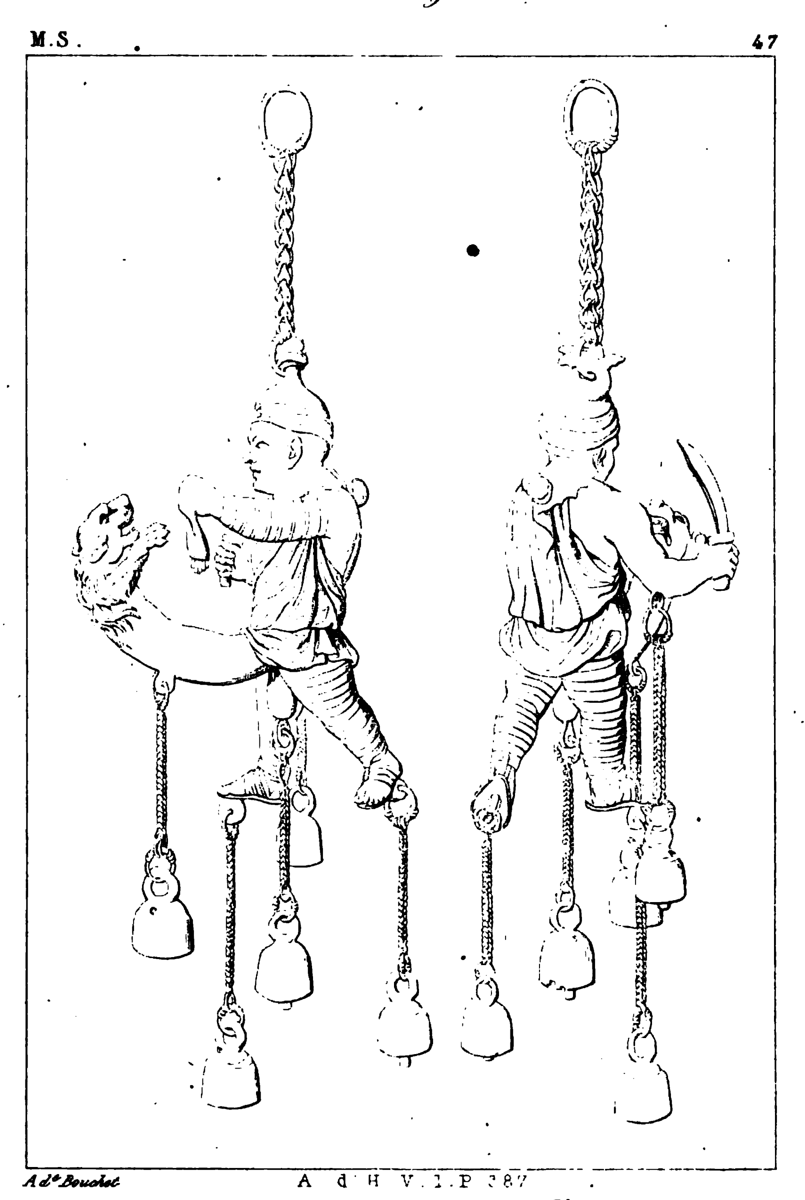
(3) Pers., I, 133, et scol.

(4) Aristoph., *Pl.*, V, 1, 1121 et 1157.

BRONZES.

Bronze.

M.S. 47



A d'e Bouchet   A. d. H. V. 1. P. 387

4. P°

précédente; mais il est remarquable, en outre, par son sujet en quelque sorte allégorique. C'est un gladiateur, coiffé du casque avec un cimier, l'épée ou le coutelas à la main. Le bras droit, qui tient cette arme tranchante, est entièrement nu; le torse se trouve enveloppé d'une draperie, et les jambes, les cuisses, le bras gauche, sont couverts d'une armure formée de petites lames de métal.

Plusieurs corps de la milice romaine portèrent une pareille armure dans les temps moyens de l'empire (1); or, comme on considérait la laine et les vêtements garnis de bourre comme étant d'aussi bonne défense, et plus commodes par leur légèreté, que les armures de fer, il est possible qu'on en ait fait usage pour le haut du corps, tandis que les extrémités étaient revêtues de métal. L'armure de fer s'appelait Thoracomacus ou Mandyas (μανδύας) (2). Peut-être les gladiateurs appelés Thraces ou Hoplomaques ont-ils quelquefois adopté le costume que nous voyons ici. Nous avons parlé fort au long, dans un autre volume, des différentes espèces de gladiateurs.

Notre figurine a la main gauche enveloppée dans un morceau d'étoffe, précaution que prenaient souvent les soldats avant d'en venir aux mains. *Sinistras sagis involvunt, gladiosque distringunt* (3); « ils enveloppent leur main gauche de leur sagum, et mettent l'épée hors du fourreau. »

(1) J. Lips., *Mil. roman.*, III, 6.
(2) Gloss., et Suid.
(3) Cæs., *Bell. civ.*, I, 75; vid. et. Valer. Flacc., III, 118; Pacuv. apud Varr., *de Ling. lat.*, IV, 7; comment. ad Petronn., 80.

Le petit guerrier a pris cette disposition pour combattre un ennemi formidable : c'est la partie obscène de son propre corps qui, sous la figure d'un chien, la gueule ouverte, semble vouloir se jeter sur lui pour le déchirer. Le gladiateur se prépare à enfoncer sa main gauche ainsi enveloppée dans la gueule de son ennemi, et à le frapper en même temps de son glaive. Ce n'est point sans dessein que l'artiste a mis ici le chien, symbole de l'impudeur (1). Le mot κύων se prenait quelquefois pour la partie sexuelle des femmes (2); et Scylla, cet emblème d'une passion furieuse (3), est représentée ainsi (4) :

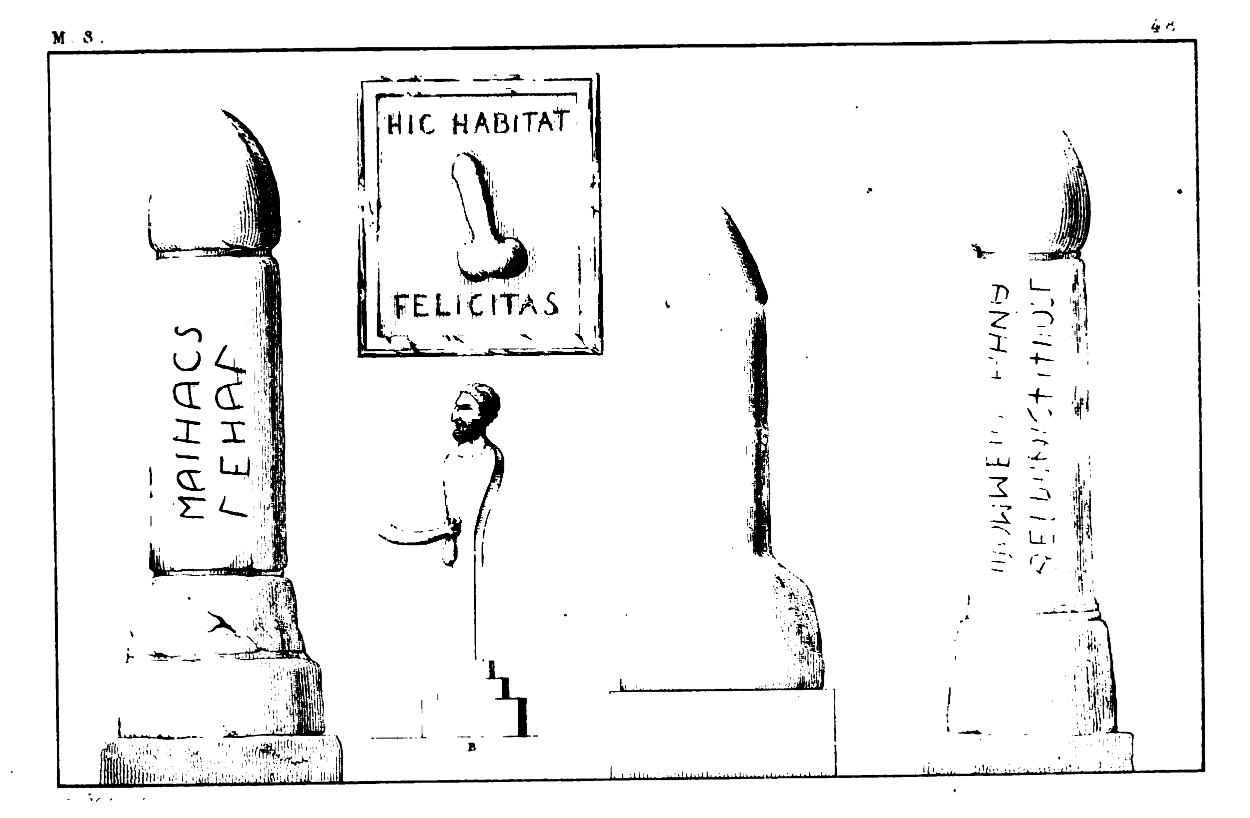
Candida succinctam latrantibus inguina monstris.

« Des monstres aboyants forment une ceinture autour de son corps « blanc comme la neige. »

Le verbe même *latrare* exprime ordinairement l'impatience des désirs (5). Il est impossible de ne pas voir dans cette petite composition une allégorie qui, présentée sous un aspect ridicule, n'en est pas moins dirigée contre les appétits brutaux; car elle enseigne presque la nécessité de les combattre. Les anciens nous accoutument peu à de pareilles allusions, et nous devons nous empresser de les saisir, comme choses rares et curieuses, là où elles se présentent.

(1) Petron., *Satyr.*, 74.
(2) Eustath., in *Odyss.*, ρ, p. 1821.
(3) Heraclit., *de Incred.*, 2; Heraclid., *All. homeric.*, p. 49; Fulgent., *Myth.*, II, 12.
(4) Virg., *Ecl.*, VI, 75.
(5) Lucret., II, 17; Horat., *Sat.*, II, 18.

M. S. 48



Phallische Saulen

Cet amulette est garni de cinq clochettes, dont nous avons expliqué le sens en décrivant la planche précédente.

PLANCHE 48.

Les deux espèces de bornes de pierre représentées aux deux côtés de cette planche, sont extrêmement curieuses sous le rapport des inscriptions qu'elles portent. La plus élevée a deux pieds, et l'autre un pied huit pouces de hauteur, sans compter le piédestal qui sans doute les élevait encore.

La forme de ces bornes a donné lieu de supposer que c'étaient des phallus votifs : nous contesterons seulement cette dernière épithète ; en effet, les inscriptions paraissent n'offrir aucune trace de vœu, mais renfermer bien plutôt une espèce d'annonce, quoique l'on n'y trouve pas non plus la formule rogatoire, si commune à Pompéi. La matière grossière de ces espèces de petites colonnes semble indiquer que si on leur a donné sciemment une apparence obscène, c'est qu'elles étaient placées à l'entrée de quelque ruelle pour servir d'enseigne à un lieu suspect.

Nous avons eu l'occasion de faire, il y a peu d'années, une étude sérieuse des débris encore existants de la langue osque, pour l'interprétation de plusieurs autres inscriptions de Pompéi (1); et les règles, qui ont été pour nous le résultat de ces études, ont dû nous servir d'abord

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, 4e vol., *Temples et Théâtres*, par L. Barré, p. 21, 29 et 30.

de critérium pour l'examen des nouveaux monuments qui nous étaient actuellement soumis. Au premier coup d'œil, nous l'avouerons, nous fûmes tenté de nier que ces monuments appartinssent à la même langue dont nous avions pénétré déjà quelques éléments : nous ne retrouvions point les formes les plus essentielles de la grammaire, l'ablatif singulier, masculin et neutre, en UD, comme dans l'ancien latin en OD, ni la troisième personne singulière du parfait en ED; nous ne reconnaissions pas non plus ces formes alphabétiques déjà si nettes et si correctes, qui participent à la fois des lettres grecques et des lettres romaines, et qui indiqueraient à elles seules le caractère mixte de la langue : Я pour D, D pour R; И pour A; M pour M; ⋊ pour K, Z pour S. En outre, nous trouvions les caractères H et ʘ, qui n'ont point paru dans les précédentes. Nous étions donc tenté de voir dans ces inscriptions un grec inverse et incorrect, beaucoup plus qu'un osque régulier. Néanmoins, nous nous sommes rappelé que les inscriptions viales de Pompéi, comme celles de nos rues et de nos boutiques, n'étaient point l'ouvrage de savants et de lettrés, mais bien d'artisans grossiers, incapables d'observer, soit les règles de la langue, soit les formes correctes des caractères. Si les maîtres d'école de Pompéi en étaient encore à faire des fautes de latin dans leurs annonces rogatoires, comme celui qui écrit : *cum discentes suos,* au lieu de *cum discentibus suis,* que d'incorrections ne devaient point renfermer les affiches écrites dans le dialecte populaire !

Il faut remarquer ensuite que nous ne travaillons pas sur les lieux, en présence du monument, ou au moins devant un fac-simile authentique, comme celui que donnerait, par exemple, un daguerréotype, une photographie.

Ces considérations nous ont ramené à chercher dans l'alphabet osque le moyen de lire nos deux inscriptions, et dans les formes déjà devinées de la langue osque, les formes des mots qui les composent.

Il est évident, d'abord, que la plus longue des deux inscriptions est écrite comme l'osque, en caractères inverses, de droite à gauche; la plus courte est en caractères semblables, mais directs, c'est-à-dire de gauche à droite. Cela s'explique en supposant que les deux petites colonnes étaient placées des deux côtés d'une ruelle, la petite occupant la gauche de celui qui entrait, et la grande la droite : elles ne peuvent point se lire autrement.

Cela posé, voici comment nous essayerons de représenter la plus grande en caractères distincts.

⅃SOIITITƆIAIMDƎ⊙
ȦNHAƆ . SIIƎMMOM

Dans cet assemblage de lettres, il s'offre trois mots bien distincts : un dans la première ligne et deux dans la seconde, que l'on peut représenter ainsi en caractères latins directs :

THERMIA. . . . .
MOMMEIIS. CAENA.

Le premier, sous une forme neutre plurielle, représente sans doute *thermas,* des bains, ou peut-être des boutiques de boissons chaudes, *thermopolia.* Le second est un nominatif singulier masculin, comme *Aadiriis, Nitrebiis, Cüinikiis,* des grandes inscriptions, pour *Adirius, Nitrebius, Cinicius;* c'est un nom propre qui revient à *Mummeius.* Le troisième peut être d'abord l'adjectif grec καινός, « nouveau, » écrit καηνός, par suite de l'influence de l'itacisme, et se rapportant à *thermia,* « les bains neufs ou la taverne nouvelle. » Ce troisième mot pourrait être aussi le surnom de Mummeius, *Cæna* peut-être pour *Cæcina,* ou même *Canna,* en prenant l'H pour un N mal fait, comme il sera nécessaire de le faire dans l'autre inscription. En admettant, sur ce dernier mot, l'une ou l'autre hypothèse, que peut-on chercher dans les lettres qui restent à lire? elles donnent à peu près, en caractères romains directs :

.... ICTITIIOSL.

On peut y chercher d'abord les prénoms de Mummeius; ce sera *Iulius Caius Titius Lucius.* Mais voilà plus de prénoms que les Romains n'en prenaient, surtout avec le *Cæna* ou *Canna :* en outre, la forme *Titiios* pour *Titius* serait bien étrange, comparée à l'autre nominatif en *iis* et à la règle de grammaire déjà établie. Ce qu'il y a d'exprimé dans ces lettres, c'est donc plutôt le verbe dont nous avons déjà le sujet et le régime; verbe qui doit signifier *erexit, fieri curavit* ou *habitat.* Le verbe grec κτίζω, je bâtis, aoriste, ἔκτισα, a pu fournir une forme passée

osque en ЯƎ ou ED; et il faudrait lire, au lieu des caractères informes de la fin de la première ligne :

⅃. ЯƎITITƆI........

c'est-à-dire, ICTITIED. L., ou *erexit Lucius.*

Enfin on pourrait faire un mot des sept premières lettres, compris l'iota : *thermiai*, serait un génitif singulier féminin, et le reste composerait un substantif en ᗡV, c'est-à-dire VR ou *or*, signifiant constructeur, comme en grec κτίτωρ, ainsi qu'on voit dans la grande inscription : ᗡVTƧƧIꟼVꓘ, KVAISSTVR, pour *Quæstor.* Alors la première ligne serait :

⅃. ᗡOIITITƆ. IAIMᗡƎΘ.

ou, en caractères romains directs :

THERMIAI. CTITIIOR. L.

Dans tous les cas, l'inscription signifierait toujours que Lucius Mommeius (peut-être Cæna ou Canna) a fondé les bains (peut-être nouveaux).

Passons à l'inscription de la plus petite des deux bornes, et remarquons d'abord qu'à moins de prendre les H pour des N mal faits, il est impossible de la lire, vu que ce serait un pur assemblage de voyelles sans consonnes. La direction des lettres C, E, indique aussi qu'il ne faut plus lire à rebours, par la raison indiquée plus haut. Le premier caractère de la deuxième ligne peut être un

gamma, bien que nous n'en ayons point encore vu dans l'osque; mais nous soupçonnons plutôt que c'est un Λ (lambda) de forme ancienne, de même que la dernière lettre est un E mal fait. Nous aurions cru que c'était un sigma, si nous n'avions pas précisément au-dessus un S fort distinct. Nous avons donc:

MAINACS

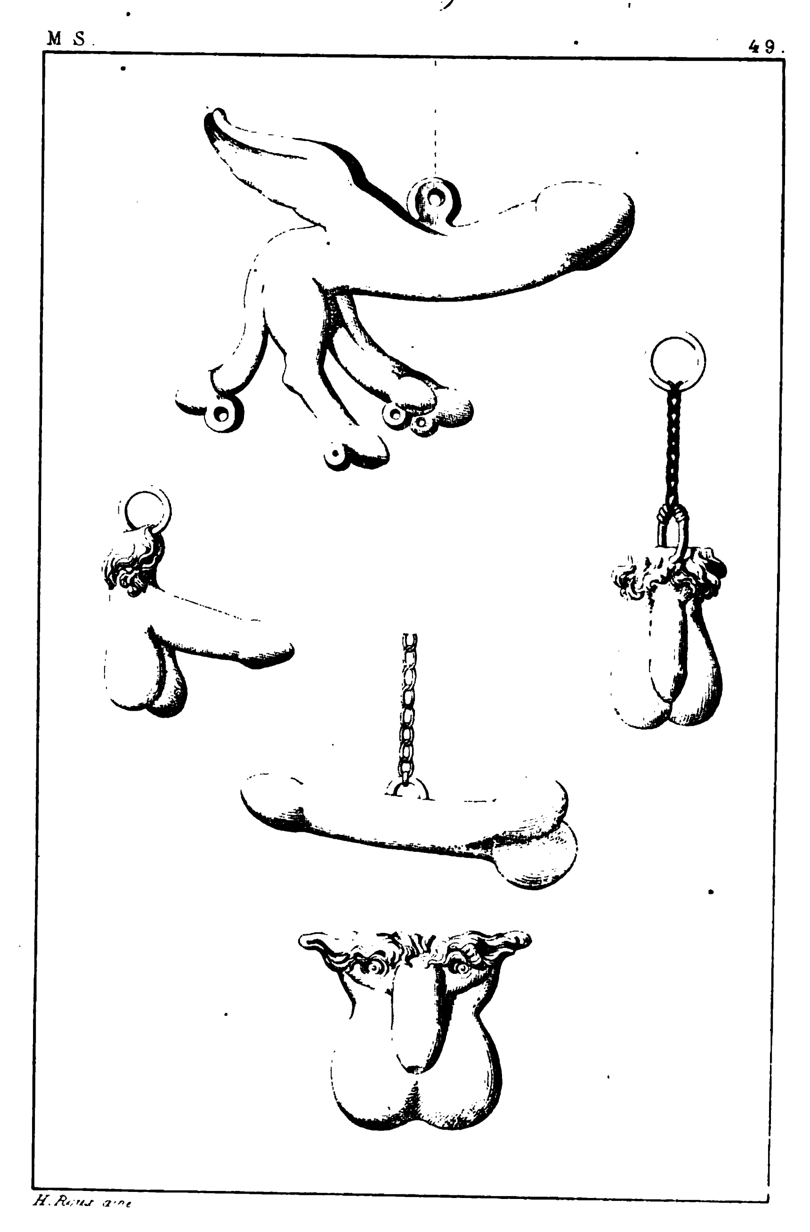
LENAE.

Sans doute *Mainacs* ou *Mainax* est un nom propre, et *lenæ* est la forme osque du mot *leno*, désignation latine de l'honnête entrepreneur qui tenait sans doute, conjointement avec les bains ou la taverne, ce que l'on appelait en bon latin un *lupanar*.

Avec un Γ au lieu de L, et en changeant un seul des H en N, un critique a lu MAIHACS ΓENAE d'où il a fait le grec Μαιας γενος, le fils de Maïa, Mercure. Cela ne nous paraît pas soutenable.

Ces deux monuments ne pourraient être complétement discutés que dans un ouvrage spécial; mais nous ne saurions regretter l'espace que nous leur avons consacré ici, car ils nous ont aidé à faire un pas de plus vers la solution du problème important que nous avons posé ailleurs en ces termes: « Étant données quelques lignes écrites dans une langue totalement oubliée, refaire la grammaire et le dictionnaire de cette langue. »

La troisième figure représente encore une borne, qui se



H. Roux aîné

AMULETTES PHALLIQUES.
Phalische amulette.

rapproche des précédentes par la forme et les dimensions, mais qui ne porte ni inscription ni ornements : au moyen de cette forme, sans doute, on croyait écarter l'influence du *fascinum* ou mauvais œil. C'était, sans doute, une idée pareille qui avait engagé un boulanger de Pompéi à mettre au-dessus de sa porte le petit cadre où l'on voit un phallus, et qui lui avait dicté cette bizarre inscription : *Hic habitat felicitas*, comme s'il avait dit : A l'abri de ce symbole, nous bravons les magiciens, leurs enchantements, et l'influence jalouse (*invidia*).

Le priape-hermès à longue barbe, qui fait le sujet de la dernière figure, est une très-petite statuette, remarquable parce que la tête et le phallus sont de bronze, le reste du corps, la gaîne et la base, étant de marbre.

PLANCHE 49.

On voit encore ici quatre amulettes du genre de ceux dont nous avons déjà parlé. Les chaînes auxquelles ils sont attachés, ou les anneaux destinés à retenir ces chaînes, indiquent qu'on les portait suspendus. Les femmes et les enfants (1) s'en munissaient pour échaper à l'influence du mauvais œil, *oculi venena maligni* (2). Les jeunes épouses les prenaient quand elles voulaient devenir fécondes.

(1) Varr., *de Ling. lat.*, p. 80; Plin., XXVIII, 4.

(2) Gratian., *Cyn.*, 406.

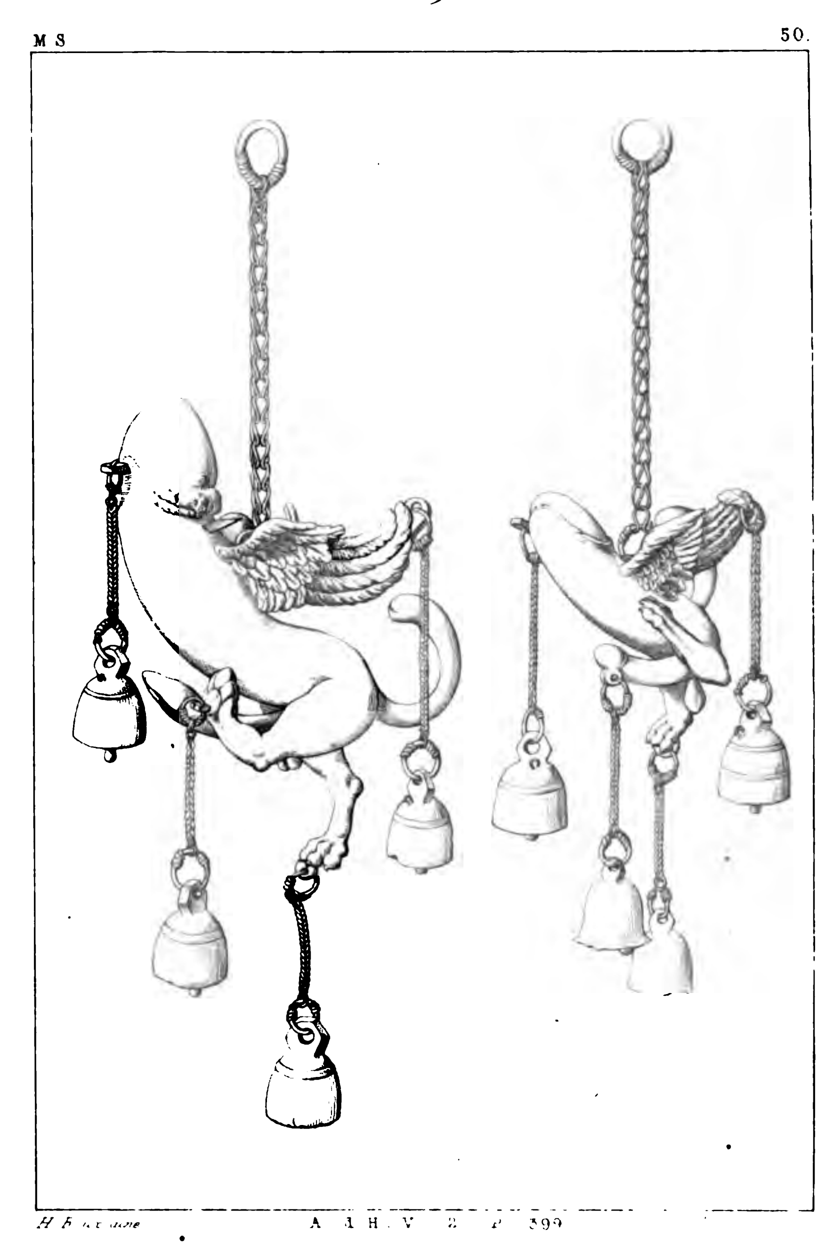
On en suspendait aussi dans différentes parties des appartements et à la cheminée des forges (1). L'usage des phallus remonte, comme nous l'avons fait voir, à la consécration que fit Isis de la représentation des parties sexuelles d'Osiris qu'elle n'avait pu retrouver. Mais les apologistes chrétiens (2) rattachent cette coutume à un trait mythologique qui, comme le fait observer Larcher (3), aurait été rejeté avec dégoût par les païens eux-mêmes. Ces auteurs supposent que Bacchus, voulant pénétrer aux enfers et n'en pouvant trouver le chemin, y fut conduit par un certain Prosymnus, qui mit à ce service un prix honteux. Bacchus promit de payer son guide à son retour de chez Pluton; mais alors il trouva Prosymnus mort, et ce fut pour lui accorder sur sa tombe un simulacre de la récompense qu'il avait promise au vivant, que le dieu du vin tailla en bois de figuier un amulette du genre de ceux que nous représentons ici. Telle est la substance de cette fable dégoûtante et apocryphe, qui prouve que l'on peut calomnier même ce qu'il y a de plus infâme.

De ces quatre phallus, le premier est remarquable par ses ailes ainsi que par sa partie postérieure, faite comme celle d'un animal, muni lui-même d'un phallus, et ayant ses pieds terminés de la même manière. Celui qui occupe le milieu de la planche est d'une conformation

(1) Poll., VII, 108.

(2) Clement. Alex., *Protrept.*, p. 29; Arnob.

(3) In Herod., II, not. 167.



H. Roux aîné A. d. H. V. 2. p. 399

PHALLUS AILÉS.
Geflügelter Phallus.

toute particulière, qui le fait ressembler à une face de hibou, les deux yeux étant figurés par les trous où l'on passait les chaînes pour le suspendre. Enfin, il y en a un qui est représenté sur les deux côtés, une fois de face, et une autre fois de profil.

PLANCHE 50.

Ce phallus ailé, suspendu par une chaîne de fer, et auquel sont attachés, par des chaînes pareilles, quatre grelots ou sonnettes, est à peu près semblable à celui que nous avons déjà vu. La partie postérieure de cet objet fantastique est celle d'un lion ou d'un chien. Or, le nom de ces deux animaux désignait quelquefois les parties génitales de la femme (1). On peut observer aussi que le lion est le symbole de la vigilance, qualité éminemment propre à Vénus, dont on connaît le *pervigilium* (2); on donnait l'épithète de vigilante à la Suburra, asile des prostituées, *Vigilacis furta Suburræ* (3). Quant au second animal, son nom seul désigne l'impudicité. On remarquera encore que certain appendice caudiforme du chien ou du lion, le phallus du phallus, si l'on peut s'exprimer ainsi, a quelque chose de la forme d'un serpent. A-t-on voulu exprimer ici, comme dans la Chimère, par les ailes, que les

(1) Pier., *Hier*, I, 20, in Martial., X, 90.

(2) Petr., *Satyr.*, 21.

(3) Propert., IV, 7, 15.

passions débutent avec impétuosité; par le quadrupède, qu'elles deviennent bientôt stupides et brutales; par le serpent, qu'elles aboutissent au repentir? Cette explication d'un commentateur (1) est un peu trop subtile. Rappelons-nous simplement que le mot, ὄφις, serpent, a quelquefois un sens obscène (2).

PLANCHE 51.

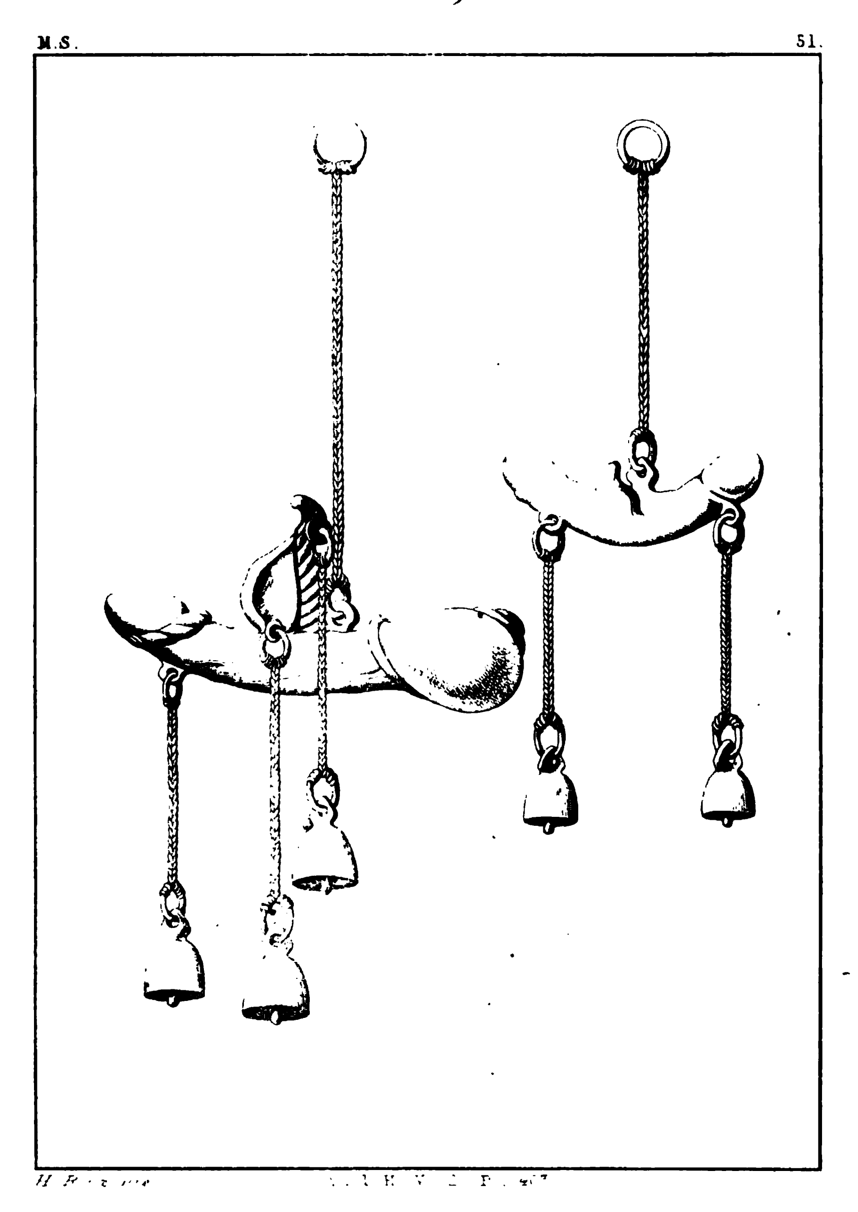
Deux de ces phallus sont doubles, et comme soudés par le milieu. Cette construction se rencontre fréquemment dans les amulettes de cette espèce (3). On voit souvent, dans les bronzes antiques, Bacchus tenant un phallus à deux têtes (4). Peut-être est-ce une parodie du thyrse à deux pointes dont le dieu est quelquefois armé. On sait d'ailleurs que les mots *thyrsus* et *bipennis* (hache à deux tranchants), peuvent se prendre dans une signification peu décente.

PLANCHE 52.

Ce phallus ailé, garni de quatre sonnettes, et dont la partie postérieure est celle d'un cheval muni lui-même

(1) Farneb. in Ovid., *Met.*, VI, 339.
(2) *Anthol.*, I, 80, 6.
(3) Beger., *Thes. Brand.*, tom. III, p. 427.
(4) Id., *ibid.*, p. 243; la Chausse, *Mus. Rom.*, sect. II, tab. 4; Licet., *Luc. ant.*, p. 842.

M.S. 51.

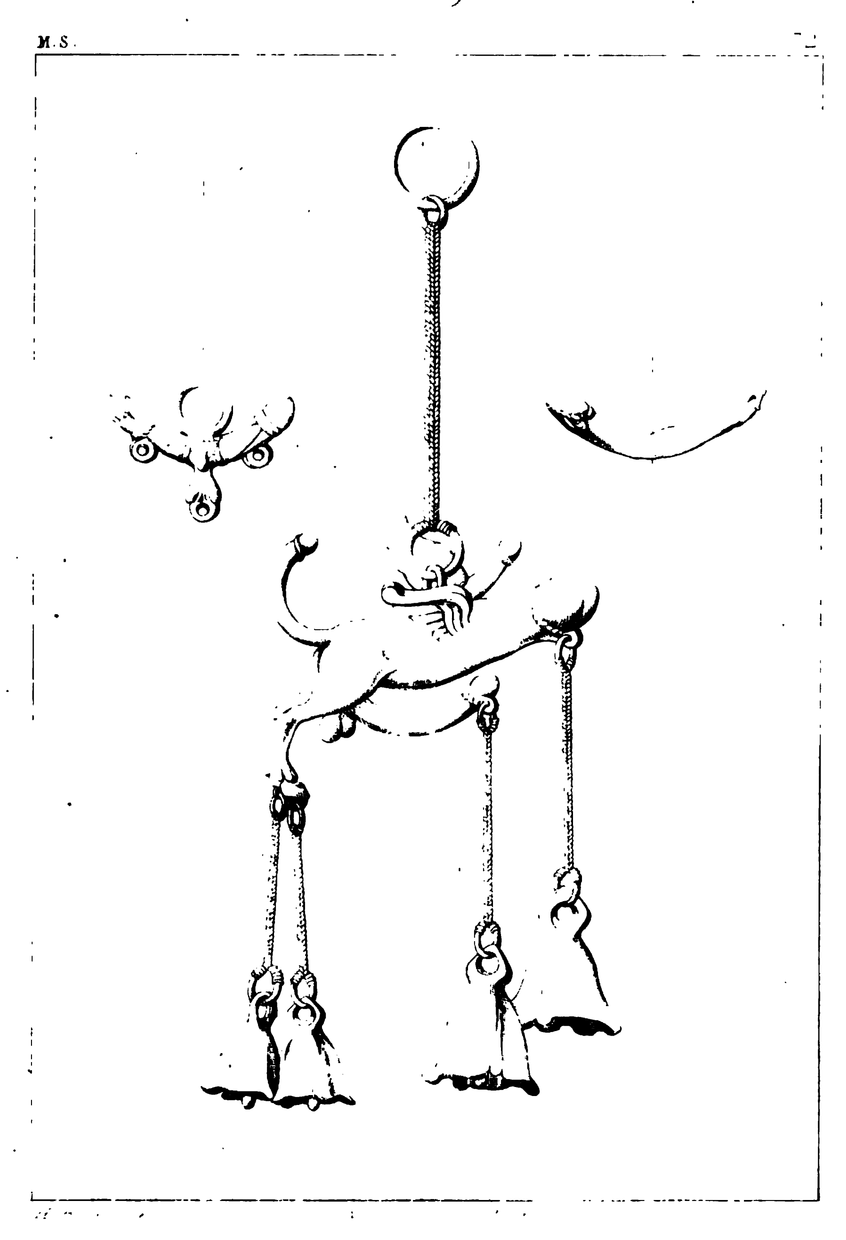


AMULETTES PHALLIQUES.
Phallische Amulette.

BRONZES

Bronzi

M. S.



Phallische Amulette

d'un phallus et d'une queue à tête phallique, est remarquable surtout par le petit appendice phalliforme qui s'élève entre ces deux ailes de l'animal fantastique : il semble que les anciens se soient fait une loi de multiplier autant que possible l'image à laquelle ils attribuaient la vertu anti-fascinatrice : comme si ladite vertu devait s'accroître en raison de cette multiplication.

Ici, les ailes et les pieds de cheval expriment l'impétuosité de la puissance génératrice personnifiée dans le phallus (1). C'est cette même idée que rappelle la définition du mot φάλλη, ἡ πετωμένη ψυχὴ, *l'âme volante*, donnée par les lexicographes anciens (2), d'accord en cela avec Aristote, qui dit que l'âme existe en puissance dans la semence humaine, composée d'eau et d'éther ou d'esprit. Les ailes du phallus s'accordent encore avec la dénomination de στρουθός, *strutheus* (3), « passereau » qu'on lui donnait quelquefois, à cause de la lasciveté de l'oiseau ainsi nommé en grec : cette observation n'a pas échappé au docte et pieux commentateur de Catulle, dans l'examen qu'il a fait du moineau de Lesbie (4).

A cet amulette nous en avons joint deux autres qui représentent deux bras, l'un droit, et l'autre gauche, faisant tous deux un geste que l'on considérait comme impudique, et terminés en phallus à la partie opposée.

(1) Euseb., *P. E.*, II, 2, Diod., I, 22 et 88.

(2) Hesych. sub verbo Φάλλη.

(3) Festus sub verbo *Strutheus*.

(4) Card. Ang. Politian. in Catull., *Carm.*, 2 et 3.

Beger donne trois bras phalliques de cette espèce (1); cependant tous les trois ont le poing fermé, et, à cause de la petitesse de ces amulettes, le docte critique pense qu'ils ont dû être portés suspendus au cou, comme les phallus que l'on donnait aux initiés dans les mystères de Vénus Cyprienne (2), et comme ceux que les dames portaient quand elles désiraient être fécondes (3). Mais la figure d'un de nos deux bronzes, l'anneau supérieur, et les trois petits trous à la partie inférieure, semblent convenir plutôt à une boucle d'oreilles à trois pendants ou à trois perles, du genre de ceux qu'Homère donne à Junon, et qu'il appelle ἕρματα τρίγληνα (4). Nous en avons vu un dans nos bronzes.

On trouve des mains phalliques de corail, de lapislazuli et de cristal (5); mais celles de bronze sont considérées comme les plus rares (6).

Quant au geste des deux mains, qui est désigné aujourd'hui en Italie par l'expression *far le fiche*, on a beaucoup discuté si l'on doit le confondre avec un autre geste qui consiste à étendre soit le doigt indicateur, comme nous le verrons plus loin, soit celui du milieu, appelé par les Grecs καταπύγων (7), et par les Latins *in-*

(1) *Thes. Brand.*, tom. II, p. 427.

(2) Clem. Alexandr., Προτρ., p. 9; Arnob., V, 19; Firmic., *de Err. prof. Relig.*, p. 429.

(3) La Chausse, *Mus. Rom.*, sect. VII, tab. 3.

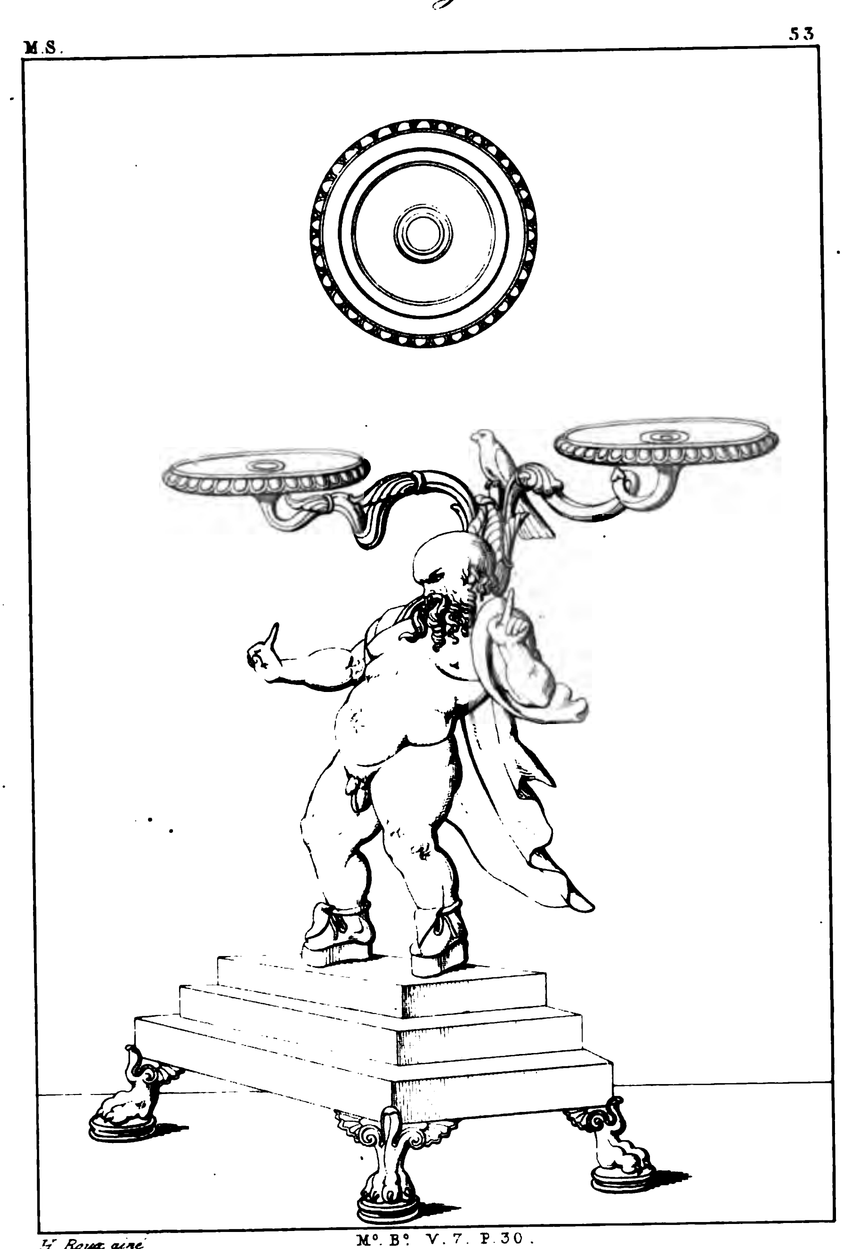
(4) Homer., *Il.*, ξ, 183, et ibi Eustath., p. 976.

(5) Pignor., *M. I.*, p. 17.

(6) Cayl., tom. IV, tab. 72, n. 6 et p. 230.

(7) Poll., II, 184.

M.S. 53



H. Roux ainé   M°. B°. V.7. P.30.

SILÈNE.
Silen.

famis ou *impudicus* (1) : les érudits ne sont point d'accord sur celui des deux signes auquel peuvent s'appliquer les expressions σκιμαλίζειν et σιφνίαζειν (2). La question nous semble peu digne de cette importance scolastique : car tout ce que l'on dira de l'un des deux gestes s'appliquera nécessairement et naturellement à l'autre : tous deux sont originairement obscènes, tant le *digitus impudicus,* que le *nodus gammatus* que Caligula formait avec sa main quand il la donnait à baiser (3); l'un et l'autre, comme tout ce qui est obscène, ont dû devenir dérisoires dans l'occasion; et comme tout ce qui est obscène, ils ont dû paraître des préservatifs contre la fascination.

PLANCHE 53.

Le geste dont nous venons de parler dans l'explication de la planche précédente est précisément ce qui nous a fait ranger celle-ci dans le musée secret. L'attitude et l'expression de ce petit Silène ne laissent aucun doute sur l'obscénité de son intention.

Considéré sous le rapport de l'art, ce petit meuble, qui a environ un pied de hauteur, et qui devait supporter deux lampes, est un chef-d'œuvre de goût et

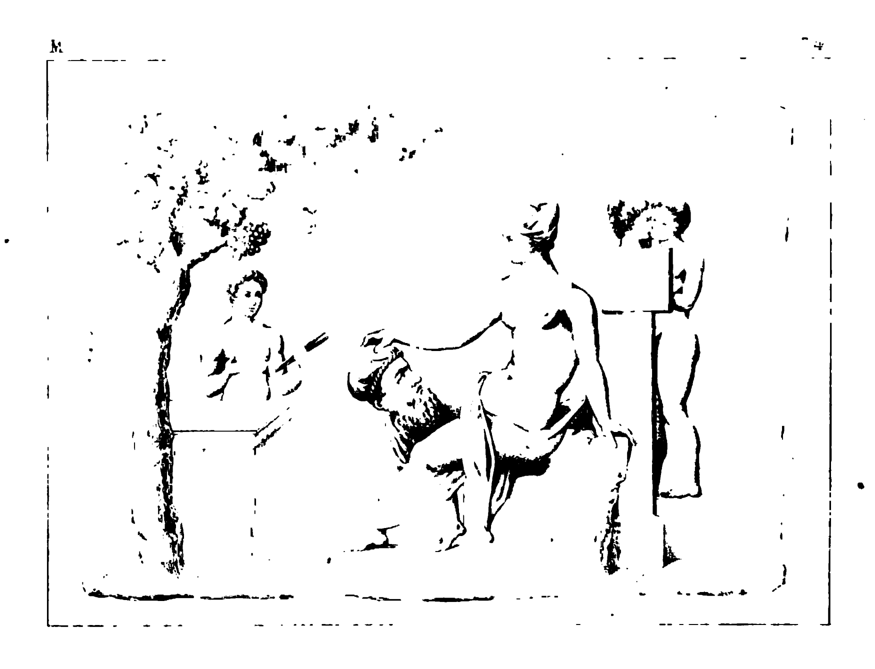
(1) Pers., II, 33; Martial., VI, 70.

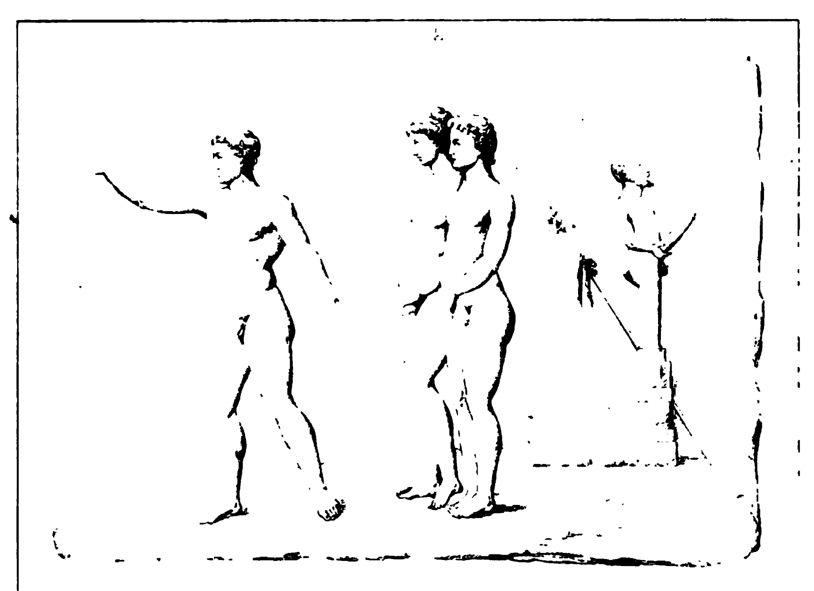
(2) Florent. ad Aristoph., *P.*, 548; scholiast. ad Aristoph., *Ach.*, 443; Suid. et Hesych., sub his verbis.

(3) Lips. in Sueton., *Calig.*, 56.

d'exécution. A partir de la base même, les petits cônes renversés qui supportent les socles circulaires sous les quatre pieds de lion, révèlent un soin particulier : plus haut, des feuillages et des palmettes, parfaitement bien dessinés, rattachent ces quatre pieds à une base carrée formée de trois gradins. Sur cette espèce de piédestal est posée une charmante statuette : l'épaisseur des membres velus, l'obésité du torse, l'attitude impudente et chancelante à la fois, le désordre pittoresque du vêtement, l'originalité des traits, révèlent le précepteur et le compagnon de Bacchus. Derrière la tête de la petite figure s'élèvent d'abord, et s'étendent ensuite à droite et à gauche deux branches sinueuses, feuillées de distance en distance, et qui paraissent être deux rameaux de figuier; à leur extrémité s'étendent deux plateaux, aux bords garnis d'oves et de perles, qui devaient soutenir deux petites lampes.

Entre les deux branches et sur la tête même du demidieu, est placé un oiseau qui paraît être un perroquet, charmant emblème de la loquacité qu'inspire le vin. Il est à remarquer que chez les anciens le trait innocemment satirique accompagne presque toujours une image grotesque : voilà comment ils savaient donner de la gaieté au marbre et au bronze.





1 FUNERAILLES *Begräbniſs.* 2 HYMEN *Hymen.*

PLANCHE 54.

Ces deux charmants bas-reliefs, qui ont près de deux pieds de hauteur, décoraient les faces principales d'un sarcophage.

L'un et l'autre offre une allégorie que l'on peut appliquer a la vie de deux époux unis dès l'enfance, et ensevelis dans un même tombeau ; mais peut-être ces symboles ont-ils un sens encore plus profond, et se rapportent-ils à l'éternelle énigme de la vie humaine.

Ici, la science médite sur un masque d'homme; elle est placée devant un tombeau où viennent de s'accomplir les rites des funérailles, et à gauche on aperçoit l'autre borne de la vie, derrière laquelle deux jeunes époux s'embrassent. Une vigne au tronc colossal ombrage le tombeau, et oppose à la vie passagère et multiple de l'homme les forces toujours vivantes et uniformes de la nature végétale.

Là, un hiérophante initie deux jeunes fiancés aux secrets de la destinée humaine : il leur a commandé de tourner le dos à l'image impure du dieu des jardins, emblème des plaisirs grossiers; et d'un geste il écarte devant eux le voile obscur qui cache les véritables fins de l'homme : les récompenses éternelles, la complète spiritualisation de l'amour pur et de la vertu; l'abjection

matérielle, prolongée au delà du trépas, pour l'âme qui s'est vouée au culte du corps et des sens.

La vie humaine, la vertu : voilà donc les deux sujets de ces compositions.

Nous ne serions point étonné d'apprendre par quelque nouvelle indication, que le tombeau que nous venons de décrire était celui d'un platonicien.

PLANCHE 55.

Ce bas-relief de marbre, large d'environ un pied quatre pouces sur sept pouces de hauteur, représente probablement une allégorie dont il serait difficile d'expliquer tous les détails.

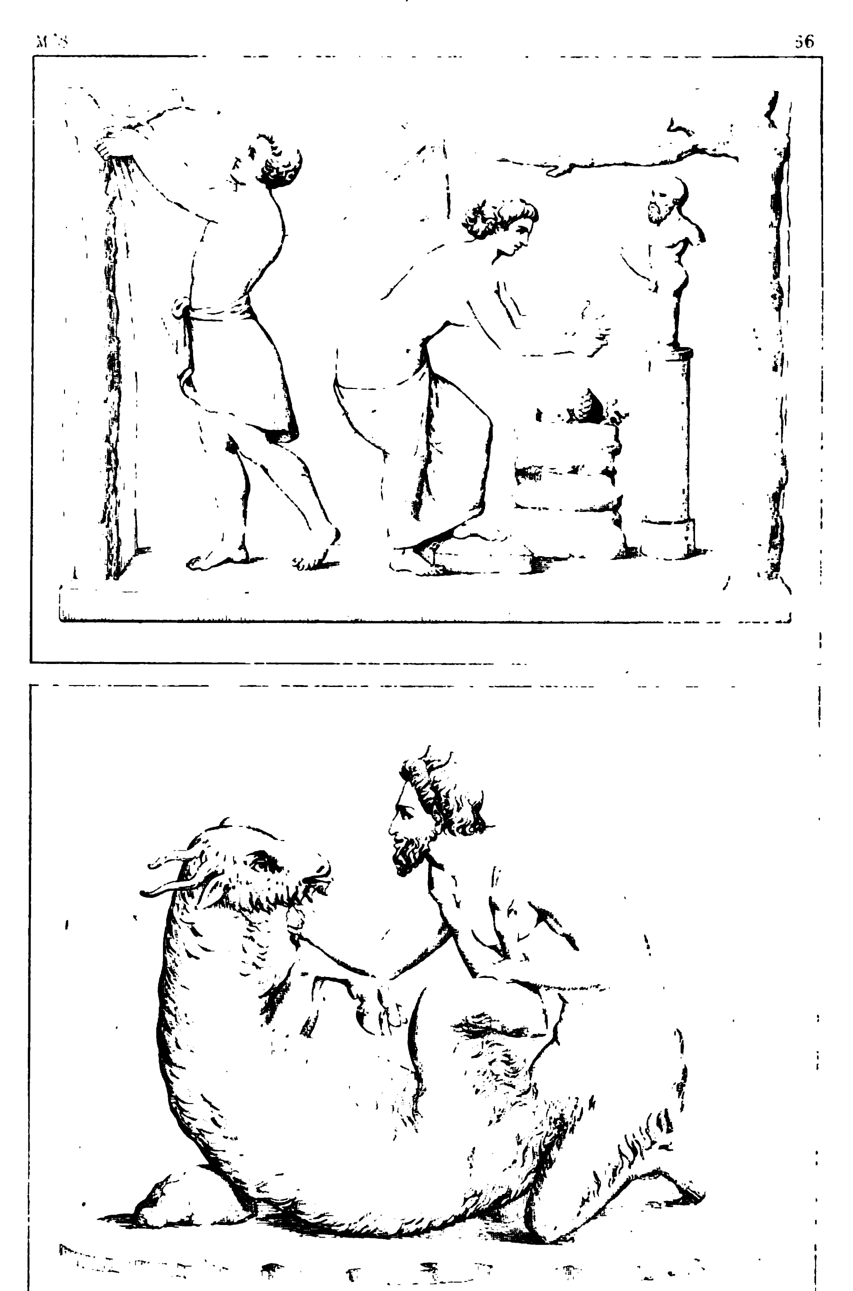
Le lieu de la scène est un carrefour, borné d'un côté par un rocher sur lequel on voit un priape-hermès tenant un rhyton et une massue, comme celui pour lequel on avait composé cette inscription : « A Priape ithyphalle, porteur de massue, gardien des jardins, bourreau des voleurs (1). » Près de lui s'étend une forte vigne, aux branches de laquelle est suspendu un tympanon ; et plus loin se trouvent des pierres auxquelles tient un bout de corde : peut-être un autel avec une guirlande ou bandelette. A l'opposite s'élève un fût de colonne cannelé en spirale, sur lequel est posé un coffret ouvert. Peut-être

(1) Gruter, 95.



PAN

Pan



H. R[illegible]

[illegible]

[illegible]

est-ce un tronc qui attend les offrandes des voyageurs; peut-être a-t-on voulu figurer la ciste ineffable des mystères.

Pan vient à passer dans cet endroit, monté sur un âne et accompagné d'un chien. La monture du demi-dieu s'arrête en donnant des signes de plaisir et de vénération; Pan lui-même, en faisant un mouvement pour avancer, jette cependant du côté de l'hermès un coup d'œil respectueux; le chien enfin jappe et veut gravir les rochers.

Cette composition se rapporte-t-elle à quelque fable populaire qui n'est point arrivée jusqu'à nous, ou bien fait-elle simplement allusion à un pouvoir reconnu par les animaux aussi bien que par l'homme? C'est ce que nous n'oserions décider.

PLANCHE 56.

Deux époux viennent faire une offrande à Priape, sans doute pour obtenir de lui le terme d'une stérilité qui les afflige. Pendant que la jeune femme adresse déjà ses supplications au dieu de la fécondité, l'époux est occupé à suspendre aux rameaux des arbres voisins une draperie qui doit dérober aux profanes les mystères du sacrifice.

Il y a, dans l'idée et l'exécution de ce petit bas-relief de marbre, quelque chose de candide et de naïf qui repose l'esprit après tant de scènes odieuses qu'il nous a fallu

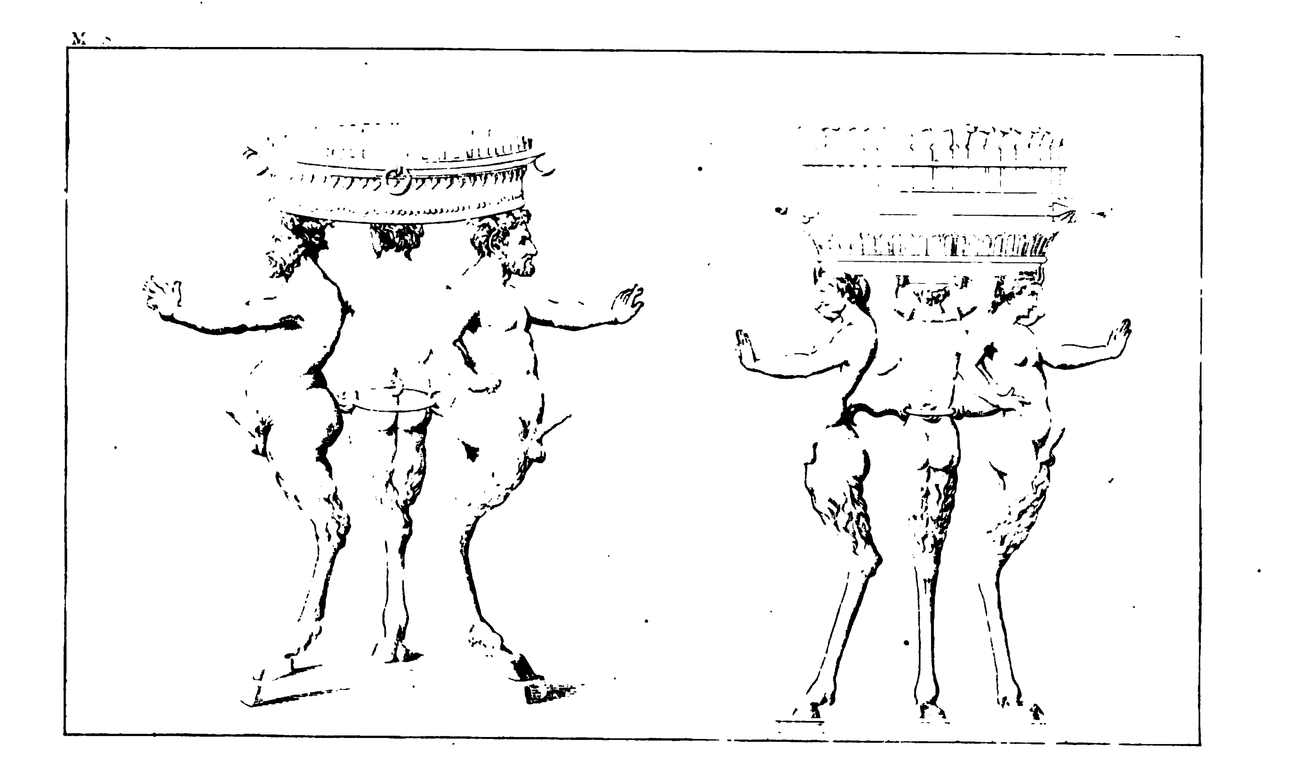
passer en revue. Cette pureté d'intention nous dérobe presque certaines fautes de dessin, ou plutôt un manque d'idéal dans les formes, que le lecteur remarquera s'il en a le loisir.

Pour conserver la fraîcheur des impressions que cause ce petit morceau, nous ne dirons point un mot de la seconde figure, qui représente un groupe de marbre de Paros. D'autres se rappelleront ici le bouc Mendésien (1), les bergers de Calabre, et deux des moins bons vers de Virgile (2), voire même un trait de Plutarque (3). Dépêchons-nous de tourner la page.

PLANCHE 57.

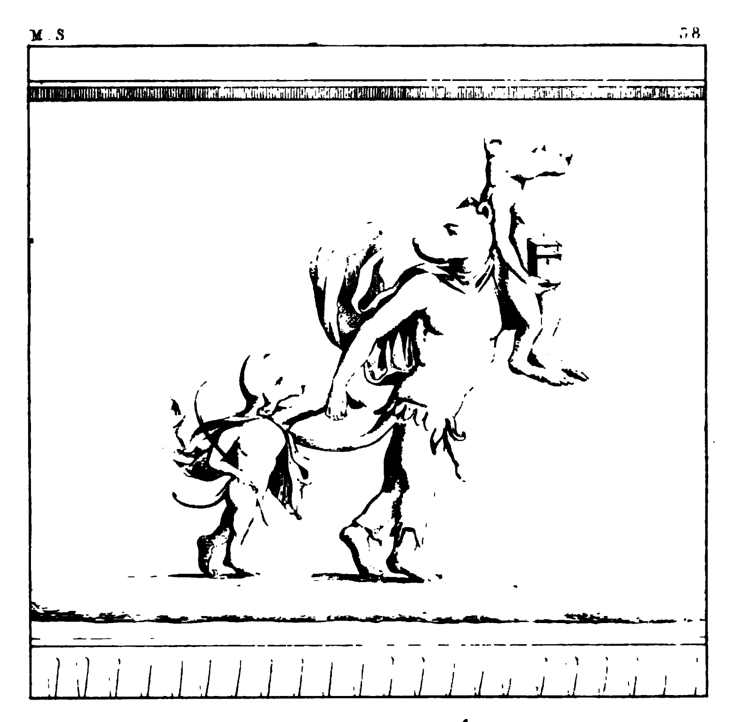
Ces magnifiques trépieds de bronze sont remarquables par la corbeille à jour qui forme leur partie supérieure, ainsi que par le grand nombre d'appendices différents, au moyen desquels on peut les saisir et les transporter, à savoir : les deux anses, trois espèces d'anneaux qui se trouvent entre les trois pieds, et enfin les mains des trois panisques qui sont étendues en avant. Ces personnages, montés sur un seul pied, un peu aplati pour un pied de chèvre, sont remarquables par leur coiffure pittoresque et par la manière dont leurs queues

(1) Herodot., II, 46.
(2) Virg., *Ecl.*, III.
(3) Plut., *de Rat. anim.*, 17.

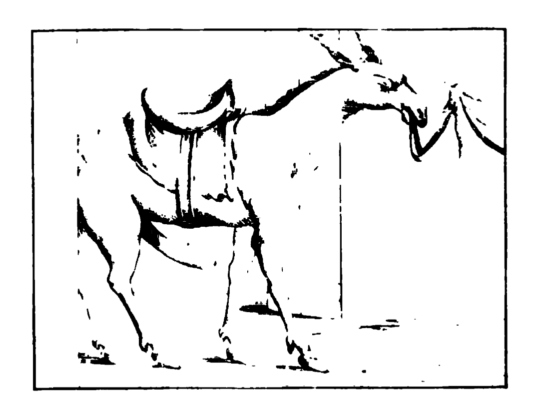


TREPIEDS.

Dreyfüßen.







CYNOCEPHALES.

Cynocephale.

viennent s'enlacer autour d'un anneau au milieu du trépied, comme pour relier ainsi toutes les parties de l'ouvrage. En supprimant l'attribut obscène des trois divinités champêtres, on aurait un meuble charmant.

PLANCHE 58.

La caricature était donc déjà chez les anciens une puissance qui ne respectait ni les familles les plus illustres, ni le sang impérial, ni les vertus domestiques, ni les traditions religieuses de la patrie. Voici la fuite des Troyens, voici le pieux Énée, le petit Ascagne, tige de la famille Julia, et le père Anchise avec ses Pénates; les voici livrés à la risée publique : et ce, avec une justesse d'expression, une vérité d'attributs, une fidélité à tous les détails de la tradition poétique, qui empêche de les méconnaître un moment (1). Voyez Énée qui regarde en arrière, sans doute pour s'assurer s'il est suivi de sa Créuse, si adroitement oubliée; *servet vestigia conjux*. Voyez le petit Ascagne, qui, attaché à sa droite, marche à pas inégaux :

.... Dextræ se parvus Iulus
Implicuit, sequiturque patrem non passibus æquis.

Anchise porte les dieux de la famille, comme l'en a prié son fils :

Tu, genitor, cape sacra manu patriosque Penates.

(1) Virg., *Æn.*, II, 707 et seqq.

Mais, ô profanation! Énée et Ascagne sont des singes hideux, à tête de chien, munis d'une queue, plus un obscène et ridicule attribut : ce sont des cercopithèques (1), cèbes (2), ou cynocéphales (3). Anchise, d'après la forme de ses pattes, ressemble plutôt à un vieil ours. Et ces vénérables Pénates, qu'il doit porter dans ses bras, hélas! ce ne sont que des instruments nécessaires à un jeu de hasard : c'est la petite tour dans laquelle on faisait rouler les dés. Peut-être y a-t-il là un trait contre le successeur de Jules César (4), de qui l'on disait :

Aliquando ut vincat, ludit sssidue aleam.

« Pour vaincre au moins quelquefois, il joue toujours aux dés. »

Τύχων, Tychon, était à la fois le dieu de la fortune, un homme stupide et une espèce de satyre (5) : est-ce à ce monstre qu'on assimile Auguste?

Mais ce n'est pas seulement contre la famille impériale que la caricature nous paraît dirigée. Elle va bien plus haut : elle atteint Virgile. On sait qu'un certain Carvilius Pictor avait écrit un Énéidomastix, et que les critiques de Rome n'épargnaient guère les traits malins à l'occasion de ce qu'ils appelaient les défauts, les négligences, les anachronismes de l'Énéide, et surtout de l'imitation

(1) Martial., XIV, 202.
(2) Aristot., *Hist. anim.*, II, 8.
(3) Plin., VIII, 54.
(4) Sueton., *Octav.*, 70 et 71.
(5) Barnes., in Eurip., *Herc. fur.*, 1248; Catull., *Carm.*, 103, 112.

d'Homère, que ces hommes de goût trouvaient bien servile(1). Or, le singe, animal essentiellement imitateur, fut toujours l'emblème des copistes (2): Rusticus reçut le nom de singe des stoïques (3), et Tatianus celui de singe de son temps(4). Pauvre Virgile!

Le fond de cette composition est obscur; la chlamyde d'Ascagne et celle d'Énée sont d'un rouge foncé : la ceinture du dernier, qui est taillée à dents, est jaune ainsi que ses brodequins.

En résumé, cette charge ne manque pas de sel : nous regrettons seulement que le caricaturiste ait jugé à propos de tomber sur un poëte : on lui aurait abandonné plus volontiers les dieux.

Le milieu de la planche est occupé par un petit paysage où l'on voit quelques édifices, des vaisseaux allant à la rame, et dans un coin, un Priape-hermès muni de son attribut obscène.

Enfin, le dernier fragment de fresque représente un âne, remarquable par un signe d'impudicité qui rend cet animal digne de son maître Silène; il mange une botte de foin suspendue devant lui, et se trouve tout sellé ou bâté. Cette espèce de selle ou de bât est bien ce que les Grecs appelaient ἀστράβη, σέλλα καὶ σαγμάριον (5). Les critiques qui ont fait de l'*astrabé* un *hypopodion*, un marchepied

(1) Sueton., *Calig.*, 34; Macrob., *Saturn.*, V, 13, 17, 22.
(2) Pier., *Hierogl.*, VI, 18 et 22.
(3) Plin. jun., *Epist.*, I, 5.
(4) Capitol., *Max. jun.*, I, p. 222.
(5) Eustath., *Odyss.*, λ, p. 1420.

attaché à la selle ou au bât (1), se sont grossièrement trompés : si les anciens avaient fait une pareille découverte, ils seraient passés bien vite de ce premier pas à l'invention de l'étrier, qui leur a complétement échappé.

PLANCHES 59 ET 60.

Parmi un très-grand nombre de vases qui figurent dans la collection napolitaine, nous en avons choisi neuf qui nous ont paru les plus remarquables. Cette classe d'antiques n'entre point dans le plan de notre ouvrage, et demanderait à elle seule un recueil spécial. Leur description formerait d'abord un ouvrage important, et demanderait en outre, pour être bien comprise, un traité ex professo sur la matière. Nous renvoyons à l'excellent ouvrage publié sur ce sujet par le chanoine Jorio, conservateur actuel de la galerie des vases grecs du musée de Naples; et nous nous contenterons de rassembler en quelques lignes les notions nécessaires pour l'explication de nos deux planches.

Ces vases de terre cuite furent appelés d'abord étrusques, parce que les premiers avaient été trouvés en Toscane; mais on s'aperçut bientôt qu'ils étaient répandus dans toute la grande Grèce, en Sicile, et même dans la Grèce proprement dite : alors on réserva le nom de vases

(1) Valer. in Harpocr., p. 244.

TERRE CUITE.

Gebrannter Thon.

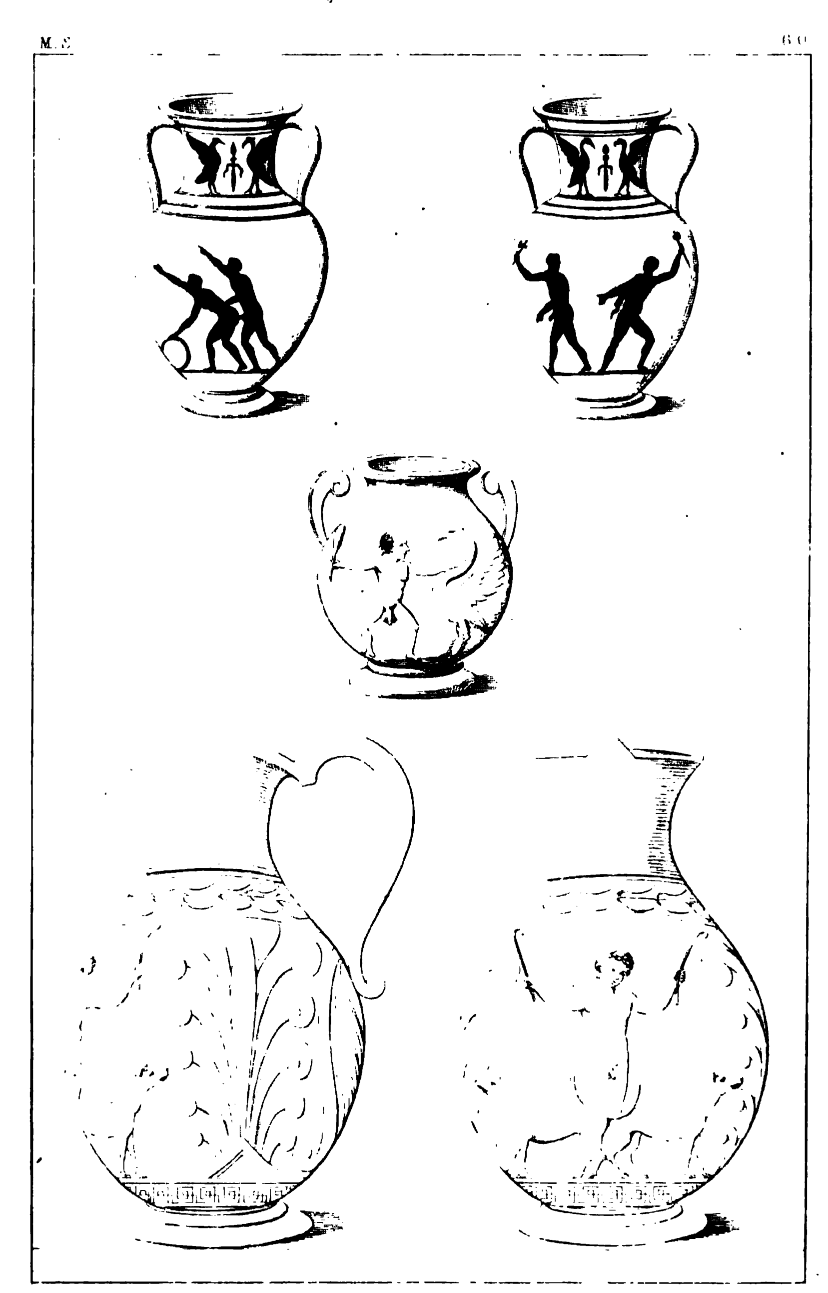
M.S. 59.



VASES ITALO-GRECS.

Italienisch Griechische Vasen.

TERRE CUITE



VASES ITALO-GRECS.

Italienisch Griechiche Vasen.

étrusques pour une espèce toute particulière à la Toscane, et dont nous n'avons point à nous occuper ici. On réunit tous les autres sous la dénomination commune de vases grecs, et on les distingua en Grecs proprement dits, Italo-grecs et Siculo-grecs. Parmi les vases italo-grecs, on estime particulièrement ceux de Nola, que l'on appelle aussi Campaniens, puis ceux de Basilicate et de la Pouille. On les trouve dans les tombeaux; et ceux de la Campanie sont le plus souvent intacts, parce que le couvercle des tombeaux de ce pays, étant de forme angulaire, ne se brise pas sous la bêche quand on fouille le terrain. On recherche les vases de l'époque où la fabrication, arrivée à son plus haut point de perfection, ne penchait point encore vers sa décadence; ceux-là n'ont que deux couleurs, le noir appliqué, et le rouge, couleur de la matière : fond noir et figures rouges, ou réciproquement. Plus tard, l'art figulin ajouta le blanc et différentes teintes de brun.

Quant aux formes, on distingue : le vase à cloche, à ouverture évasée comme les quatre de la planche 59; le vase langelle, forme gracieuse à deux anses, comme ceux qui occupent le bas de la planche 60; le vase nasiterne, qui a une anse et un goulot ou bec, de sorte que son ouverture est divisée en trois compartiments. Il y a, en outre : le vase lucernal, qui affecte la forme d'une lampe antique; le cattino, qui a la forme d'un sceau; le lacrymatoire, espèce de petite fiole, etc., etc.

Le premier de nos vases à cloche, vu sous deux aspects (pl. 59), a été trouvé à Basilicate ; il offre des figures rougeâtres sur un fond noir. Il est difficile d'en déterminer le sujet, qui est des plus obscènes. Le thyrse que porte un guerrier indiquerait le culte de Bacchus. Sur le revers, on peut voir une parodie lascive de l'hitoire d'Atalante, ou simplement du jeu du ballon.

Le second représente, avec les mêmes couleurs, une offrande faite à Priape par des bacchantes et des bacchants. Un des personnages est un ithyphalle.

Le nasiterne d'environ un pied de haut (pl. 60), trouvé à Nola, représente un homme nu qui, armé d'une baguette, semble vouloir séparer deux chiens réunis, comme le sont quelquefois ces animaux après l'accouplement : le bas de ce vase est orné d'une grecque, et tout le côté de l'anse est occupé par des palmettes.

La langelle élégante et svelte qui occupe le bas de la planche a été trouvée à Capoue, les figures en sont noires sur fond rouge, et représentent des exercices athlétiques, une sorte de combat à la hache, puis un jeu du cerceau où le vainqueur semble imposer au vaincu des conditions infâmes. Le cou du vase est décoré de chaque côté de deux grues et d'un thyrse.

Enfin, le petit vase, qui est présenté sous un seul aspect, offre des figures rougeâtres sur un fond noir. On croit y voir le combat d'Hercule contre les oiseaux du lac Stymphale, ce qui ne nous paraît pas démontré. En effet,

si Apolonius nomme ces oiseaux nageurs, cela ne prouve pas qu'ils fussent himantopodes, c'est-à-dire échassiers, comme les grues, mais bien palmipèdes, comme les oies ou les cygnes. Or, l'oiseau ici representé a bien l'air d'une grue ; et cette circonstance, jointe à la tournure et à l'attitude grotesques de son adversaire, nous porterait à voir ici le combat d'un pygmée contre son adversaire habituel.

Du reste, ces oiseaux stymphalides lançaient sur leurs ennemis leurs propres plumes, qui étaient de fer : cette circonstance merveilleuse, qui est rapportée par tous les mythographes (1), n'aurait-elle point été figurée sur le vase, si tel avait été le sujet envisagé par l'artiste ?

Ce n'est point sans un certain soulagement que nous nous voyons arrivé à la fin d'un travail où l'attrait de quelques recherches curieuses pouvait à peine vaincre le dégoût qu'inspirent à toute âme honnête certaines particularités des mœurs antiques. En terminant cette tâche, nous sentons le besoin de protester contre tout usage funeste que l'on pourrait faire d'un ouvrage entrepris avec des intentions pures. Nous supplions nos lecteurs de n'y jamais chercher que ce que nous y avons

(1) Natal. Com., *Myth.*, VII, 1 ; Apoll. et schol., *Argon.*, II; Plin., VI, 12.

voulu mettre, à savoir : une appréciation sévère de la dépravation romaine, et un sentiment profond des beautés de l'art antique : art bien puissant en effet, puisque cette dépravation même n'a pu le corrompre tout entier !

FIN.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES.

Paris. — Typographie de Firmin Didot frères, fils et Cie, rue Jacob, 56.



DATE DUE
